Adolphe Appia

A Obra de Arte Viva

[1921]

Edição de Eugénia Vasques
Escola Superior de Teatro e Cinema 2002
2ª edição 2004
3ª edição 2005



Avª Marquês de Pombal, 22-B
2700-571 Amadora – Portugal
Telefone – 214989400
e-mail – biblioteca@estc.ipl.pt

Feita a partir de *A Obra de Arte Viva*, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s/d (c. 1959), da edição original *L'Oeuvre d'art vivant*, Genève, Atar, s/a, 1921, e de *The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things*, tradução e edição de Barnard Hewitt, Florida, University of Miami Press, 1997.

A editora reviu, parcialmente, a tradução da única versão portuguesa existente, corrigindo os erros mais graves, reservando-se, contudo, para a edição em livro, a elaboração de uma tradução integral que devolva, de um modo menos rápido, o espírito da obra e da linguagem do tempo e do autor.

A obra foi tecnologicamente transcrita por Luísa Marques, responsável pela Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, que é também a criadora desta edição em *e-book* que lança, na nossa linha editorial, a Colecção ***Teorias da Arte Teatral***.

A Editora

INDÍCE

A
Emile Jacques-Dalcroze
o amigo fiel a quem devo a minha pátria estética
. . . e a ti
oh, Walt Whitman
que me compreenderás, pois que estarás vivo – sempre!

Adolphe Appia

"*Camarada! isto não é um livro;*
Aquele que lhe tocar, toca num homem."

Walt Whitman

PREFÁCIO

Este estudo tinha, originalmente, o dobro de extensão do presente volume. O autor acreditava então que poderia clarificar e simplificar os seus conceitos se os explicasse a cada passo e os documentasse o mais completamente possível. O autor desejava por esse meio expressar a essência do seu pensamento mas, no decurso da sua investigação, cedo percebeu que essa essência era inexprimível — pelo menos daquela maneira. Para além disso, foi compreendendo progressivamente que se não pode entusiasmar alguém, por muito amável e indulgente que essa pessoa seja, a seguir um caminho que não lhe é familiar por razões que, à partida, desconhece, se — ao lembrá-lo constantemente do caminho conhecido e dos seus aspectos familiares — nós mesmos desviamos a sua atenção, e até os seus próprios passos, para fora da estrada nova e desconhecida.

Em qualquer aspecto da vida, a documentação é um tipo de estudo que se faz quando estamos parados. A documentação é uma preparação para o acto voluntário da partida. As pernas do "Caminhante" de Rodin foram "documentadas"; é por isso que elas estavam prontas para começar a andar. Um turista pára para consultar o seu mapa; depois, desdobra-o e só depois começa a percorrer a estrada que ele sente já conhecer.

O autor passou muitos anos a consultar outros autores e a interrogar-se. Irresistivelmente conduzido para um desconhecido que lhe parecia maravilhoso, tentou, todavia, por todos os meios, colocar-se a salvo antes de se comprometer com a pesquisa. Compreendia que, quando se comprometesse com o trabalho, esse compromisso seria definitivo; o seu primeiro pressentimento deste facto tornou-se gradualmente uma convicção; *voltar para trás seria impossível* e, contudo, ainda nem tinha começado a viagem.

Como é claro, ele iniciou essa viagem. Atrás dele, quebrados um a um, ficaram os laços com o passado que tinha imaginado necessitar ou pelo menos ser capaz de abandonar.

O objectivo deste trabalho é oferecer ao leitor, tanto quanto possível, uma preparação para uma jornada semelhante e,

deste modo, torná-lo capaz de partilhar a "documentação" do autor sem ter necessidade de partilhar igualmente as suas hesitações e ansiedades. Para mudar o rumo de alguém e fazê-lo desistir daquilo que conhece e ama propondo-lhe um desconhecido de que ainda é alheio, é realizar um acto de fé. Em qualquer aspecto da vida, uma conversão — o que significa, falando correctamente, uma mudança de caminho — é necessariamente um acontecimento sério e difícil, pois que envolve a perda de muitas coisas, uma espécie de auto-desnudamento sem qualquer aparente troca ou compensação. Isto é tanto mais verdade quanto é sempre difícil a alguém abandonar o que quer que seja, a menos que essa pessoa tenha sido convencida da insuficiência ou da falta de valor daquilo a que renuncia.

Voltando ao que vimos designando por documentação, é óbvio que o autor de um guia bem planeado facilitará a sua viagem não pela oferta de uma descrição vaga e geral da região que quer visitar mas fornecendo informações exactas — isto é, informação técnica. Será então a vez do viajante de decidir se valeu a pena começar a viagem.

Nesta expedição, o autor é ao mesmo tempo o guia e o viajante e este estudo tem duas faces: como um tratado técnico, tem responsabilidade; como itinerário, apela à confiança. Mas como a sua questão central é da ordem do estético, o lado técnico será sempre dominante. Isto é inevitável, já que a arte não pode ser analisada e descrita de modo definitivo; e é por esta razão que este estudo será de extrema dificuldade.

O autor pede ao leitor que o desculpe de avanço, e que tenha sempre presente que a maior e mais profunda alegria que a arte nos pode oferecer é trágica na sua essência; pois, enquanto a arte tem o poder de nos fazer "viver" a nossa vida sem sentirmos os sofrimentos, mesmo assim a arte pede-nos em troca — se a quisermos viver profundamente — que tenhamos experimentado o sofrimento.

Adolphe Appia

Chexbres, Maio de 1919

1. OS ELEMENTOS

A linguagem fornece-nos, muitas vezes, a explicação dos nossos próprios sentimentos e a chave de certos problemas. Servimo-nos da linguagem com inconsciência, sem dúvida, e, se mesmo assim ela nos comanda, é imperfeitamente e o nosso pensamento escapa infelizmente à sua benéfica autoridade. Eis um exemplo que interessa o objecto deste estudo.

Sob o vocábulo Arte, agrupamos diversas manifestações da nossa vida; e, para evitar o trabalho de as situar com precisão, a linguagem vem em nosso auxílio. Temos, assim, as belas-artes: a pintura, a escultura, a arquitectura. E não dizemos: a arte da pintura, a arte da escultura ou da arquitectura, senão no caso de uma análise toda feita de reflexão. Na linguagem comum, basta o simples nome dessas artes. Dizemos, também, *a poesia* e não a colocamos, no entanto, entre as belas-artes, o que é justo, porque a beleza das palavras e da sua ordem só age indirectamente sobre os nossos sentidos. Dizemos também *a arte poética*, que implica mais especialmente a técnica do verbo, sem se pretender colocar nem esta técnica nem o seu resultado estético dentro da noção de belas-artes. São nítidas estas distinções; só temos que torná-las conscientes cada vez que nos servimos delas.

Existe, porém, uma forma de arte que não encontra o seu lugar nem entre as belas-artes, nem na poesia (ou na literatura) e que não é por isso que deixa de ser uma arte em toda a força do termo. Refiro-me à arte dramática. Uma vez mais, a linguagem procura orientar-nos. A palavra *dramaturgia*, que empregamos raramente e com um tanto de repugnância, está para a arte dramática o que, inversamente, a arte poética está para a poesia, ou seja, diz respeito exclusivamente à técnica do dramaturgo e, até, apenas a uma parte dessa técnica.

Aqui está, então, uma forma importante de arte que não podemos denominar sem fazê-la preceder da palavra arte.

- Porquê?

Em primeiro lugar, temos a extrema complexidade dessa forma resultante de grande número de meios de que deve dispor

para manifestar-se numa expressão homogénia. A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto (com ou sem música); é a sua parte de literatura (e de música). Esse texto é confiado a seres vivos que o recitam ou o cantam, representando a vida em cena; é a sua parte de pintura e de escultura, se exceptuarmos a pintura dos cenários, de que nos ocuparemos mais adiante. Enfim, a arquitectura pode ser também mais ou menos evocada em torno do actor, tanto como em torno do espectador, porque a sala faz parte da arte dramática, pelas suas exigências ópticas e acústicas. No entanto, neste caso, a arquitectura é absolutamente subordinada a fins precisos, que só indirectamente lhe dizem respeito. A arte dramática parece, pois, ir buscar às outras artes alguns elementos. Mas será que pode assimilá-los?

Devido a esta complexidade, a imagem que a arte dramática sugere em nós é sempre um pouco confusa. Detemo-nos, de repente, na composição de um texto em que as paixões humanas são expressas de maneira que possamos partilhá-las. Depois de nos demorarmos um momento neste ponto — sem dúvida essencial — sentimos, com certo embaraço, que para além do texto, qualquer que ele possa ser, se encontra ainda qualquer coisa que faz parte integrante da arte dramática; qualquer coisa de que não temos ainda a noção exacta e à qual estamos inclinados a não ligar muita importância, provavelmente, porque não fazemos a mínima ideia do que seja. Chamamos, sumariamente, a essa qualquer coisa *a encenação* e fechamos depressa o parêntesis que mal tínhamos aberto para lá colocar dentro esta noção delicada e embaraçosa. Tal como fazemos com certas tarefas fastidiosas, abandonamos a encenação aos especialistas, para nos voltarmos, com uma nova tranquilidade, para o texto da arte dramática, como sendo, ao menos ele, repousante e, nessa qualidade, oferecendo-se generosamente, ao nosso sentido crítico. Procedendo desta maneira, não conservamos nós, apesar de tudo, um sentimento de mal-estar? Será assim que encaramos de frente a noção de uma arte a que chamamos arte dramática? E, se temos essa coragem — tal como o sr. Emile Faguet no seu belo livro *O Drama Antigo, o Drama*

Moderno — não teremos nós consciência do momento exacto em que vai faltar-nos o fôlego e, como uns Srs. Faguet, não abandonaremos, desde que isso nos pareça decentemente possível, uma parte da nossa bagagem, para só consagrarmos a nossa análise aos volumes facilmente portáteis?

O objectivo desta obra é, precisamente, a análise daqueles factores da arte dramática sobre os quais deslizamos demasiado prudentemente; e isso com o fim de obter noções claras e próprias para se tornarem objecto de reflexão e de especulação estética convenientes ao progresso e à evolução da arte.

Um aforismo dos mais perigosos induziu-nos e continua a induzir-nos em erro. Pessoas dignas de confiança afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes; e que, mesmo que tal ainda não exista, deveria tender para a criação, no futuro, da obra de arte integral. Chamaram, até, provisoriamente a esta arte: *a obra de arte do futuro*.

Isto é sedutor, sedutor pela simplificação repousante que se nos oferece, assim, e apressamo-nos a aceitar este disparate. Coisa alguma na nossa vida artística moderna o justifica. Os nossos concertos, as nossas exposições, a nossa arquitectura, a nossa literatura, os nossos próprios teatros o desmentem. Sentimo-lo, quase o sabemos, e persistimos em repousar comodamente o nosso sentido crítico nessa almofada de preguiça, com risco de nada compreender de qualquer manifestação artística; porque é evidente que, falseando a este ponto uma definição, colocando nela objectos que nada têm a ver, falseamos, ao mesmo tempo, o nosso julgamento sobre esses objectos considerados isoladamente. — Se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo.

O que é, então, que diferencia, tão totalmente, cada uma das nossas artes, mesmo a literatura, dos factores que compõem, na sua subordinação recíproca, a arte dramática? Examinaremos, deste ponto de vista, essas artes.

Em circunstâncias favoráveis de plástica, de luz, de cores, a vista da cena pode sugerir-nos um trecho de pintura, um grupo escultural. Em circunstâncias semelhantes, no que respeita à declamação (ou ao canto e à orquestra) aproximamo-nos, por um instante — um instante apenas — do prazer puramente literário (ou puramente musical). Sentados confortavelmente e num estado de passividade completa, nem sequer notamos a arquitectura da sala ou, pelo menos, esta escapa aos nossos olhos; e as ficções fugitivas dos cenários só indirectamente evocam a arte do volume e da gravidade. Confusamente, devemos reparar na presença de um elemento desconhecido que escapa à nossa reflexão, impondo-se ao nosso sentimento — dominando o nosso sentido receptivo de espectadores. Entendemos, olhamos, ouvimos e contemplamos, remetendo para mais tarde o exame do mistério. Ora, mais tarde, a reconstituição integral da representação fatiga-nos; renunciamos a procurar, nas nossas recordações demasiado votadas ao conteúdo inteligível da peça, o que, durante a sessão, nos perturbou, escapando-nos sempre. E, logo nova experiência nos encontra semelhantemente distraídos, até termos renunciado ao inquérito, em definitivo.

Entretanto, estão abertos museus e exposições; a arquitectura, a literatura, a música são facilmente acessíveis; adejamos de uma para a outra, julgando que sorvemos tesouros mas sem qualquer serenidade e, digamo-lo francamente, sem qualquer real felicidade.

A arte dramática dirige-se, como todas as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento — em suma, à nossa presença integral. Porque reduzir a nada — e logo à partida — qualquer esforço de síntese? Saberão os nossos artistas informar-nos?

O poeta, de caneta na mão, fixa o seu sonho no papel. Fixa o ritmo, a sonoridade e a extensão. Dá a ler, a declamar, o que escreveu; e, de novo, fixa-se no aspecto do leitor, na boca do declamador. — O pintor, com os pincéis na mão, fixa a sua visão tal como a quer interpretar; e a tela ou a parede determinam as dimensões; as cores imobilizam as linhas, as

vibrações, as luzes e as sombras. — O escultor faz parar, na sua visão interior, as formas e os seus movimentos, no momento exacto em que o deseja; depois, imobiliza-as no barro, na pedra ou no bronze. — O arquitecto fixa, minuciosamente, pelos seus desenhos, as dimensões, a ordem e as formas múltiplas da sua construção; depois, realiza-as no material conveniente. - O músico fixa nas páginas da partitura os sons e o seu ritmo; possui mesmo, em grau matemático, o poder de determinar a intensidade e, sobretudo, a duração; enquanto o poeta não poderia fazê-lo senão aproximadamente, pois o leitor pode ler, à sua vontade, depressa ou devagar.

Eis, pois, os artistas cuja actividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitectura, uma música definitivamente fixadas. Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitectura que se imobilizam no espaço, e não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade!

Ou haverá um meio de o fazer? O tempo e o espaço possuirão um elemento conciliatório — um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço? Ora é a isto mesmo que o problema se reduz se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num mesmo objecto.

No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento.

O movimento, a mobilidade, eis o princípio director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como este princípio é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas

de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão.

Eis-nos no fulcro da questão, a saber: como aplicar o movimento àquilo a que chamamos belas-artes, que são, pela sua própria natureza, imóveis? Como aplicá-lo à palavra e à música, sobretudo, cuja existência se desenvolve exclusivamente no tempo e que são, portanto, igualmente imóveis em relação ao espaço? Cada uma dessas artes deve a sua perfeição, o seu acabamento, à sua própria imobilidade. Não perderão elas a sua razão de ser se as privamos dessa imobilidade? Ou, pelo menos, não será o seu valor reduzido a pouca coisa?

E uma segunda questão se impõe, agora, cuja solução determinará as nossas investigações e dirigirá a nossa demonstração. O movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. Trata-se, pois, de examinar que elementos das nossas artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que está no seu carácter.

Ganharemos, talvez, noções úteis a este respeito, deixando, por instantes, a forma de cada uma das nossas artes — das artes que, unidas, como se afirma, criam a obra de arte suprema — e consideremos essa reunião como já realizada em cena. Admitamos o caso. Isso obriga-nos a definir, antes de tudo, o que é uma cena.

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço [da cena] não está, portanto, de qualquer maneira, mas em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. Eis dois elementos essenciais da nossa

síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição.

Examinemos, agora, o movimento sobre a cena. Está no texto e na música — as artes do tempo — exactamente do mesmo ponto de vista dos objectos imóveis no espaço: é o elemento de ligação, o único possível. É no movimento que se opera a síntese anunciada. Resta saber como.

O corpo do actor, vivo e móvel, é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música), a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática.

O corpo não é apenas móvel: é plástico também. Essa plasticidade coloca-o em relação directa com a arquitectura e aproxima-o da forma escultural, sem poder, no entanto, identificar-se com ela, porque é móvel. Por outro lado, o modo de existência da pintura não pode convir-lhe. A um objecto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efectivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as.

Que restará então, da pintura, uma vez que, apesar de tudo, parece que ela pretende a sua parte na arte integral? A cor, provavelmente. Mas a cor não é apanágio exclusivo da pintura; poderia mesmo afirmar-se que, na pintura, a própria

cor é fictícia, na medida em que lhe compete imobilizar um instante de luz, sem poder seguir o seu raio nem a sua sombra no seu curso. A cor, de resto, está tão intimamente ligada à luz, que é difícil separá-las; e, como a luz é móvel no mais alto grau, a cor tem de o ser igualmente. Eis-nos pois longe da pintura! Porque se a cor é nela uma ficção, também a luz o será; e tudo quanto a pintura pode pedir à verdadeira luz é torná-la visível — o que não tem nada que ver com a vida luminosa. Um quadro bem iluminado é um conjunto fictício de formas, de cores, de claridades e de sombras, apresentado sobre uma superfície plana, que se colocou o mais favoravelmente possível em evidência e não na obscuridade. E é tudo.

A ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz. E pretendíamos nós unir organicamente a pintura ao corpo vivo! Procuramos conferir-lhe um lugar na hierarquia cénica! Como se a qualidade de bela-arte nos obrigasse a acolhê-la necessariamente na composição da arte integral; sempre enganados, como estamos, pela ideia de que essa arte representa a síntese harmoniosa de todas as artes.

É evidente, porém, a falsidade grosseira deste aforismo: ou a pintura renuncia à sua existência fictícia a favor do corpo vivo, o que equivale a suprimir-se a si própria; ou o corpo tem de renunciar à sua vida plástica e móvel, dando à pintura uma posição superior à sua, o que é a negação da arte dramática[1].

Mas será verdadeiramente necessário renunciar completamente às sugestões que a pintura nos dá? Lembremo-nos de que as suas restrições são para esta arte uma garantia de perfeição e essa perfeição imobilizada permite-nos contemplar, com vagar, um estado da natureza, da vida exterior, muitas vezes fugitivo, e observar as relações múltiplas e as graduações. Além disso, esse instante foi *escolhido* cuidadosamente entre todos os outros: é um *espécime de*

[1] A encenação corrente optou pela pintura: será inútil dize-lo? (N. do A.)

escolha, o que implica da parte do pintor um género de interpretação ao qual a plasticidade móvel do corpo vivo nunca poderá pretender. Vamos mesmo mais longe. A pintura não imobiliza apenas um estado fugitivo do mundo exterior; procura exprimir, por meios subtis que lhe são profundos, o estado precedente e o que se lhe segue, ou que poderia verosimilmente seguir-se-lhe. A pintura contém, portanto, o movimento em potência; não expresso no espaço ou no tempo, mas pela forma e pelas cores. E é por isto que estas devem ser fictícias. Começamos a duvidar do papel que a pintura desempenha na arte dramática. Esse papel é indirecto; mas nem por ser indirecto é destituído de certa importância. *A obra do pintor determina as restrições que a mobilidade nos impõe, e torna-as sensíveis*. Vemo-nos forçados a renunciar à perfeição, ao acabamento, que só a imobilidade confere; e se, para nos iludirmos sobre esse ponto, imobilizamos, por um instante, a representação dos actores, sacrificamos o movimento sem, com esse sacrifício, obtermos a menor compensação. Eis porque um «quadro vivo» repugna sempre ao artista, porque dá a imagem congelada do movimento, mas sem o seu contexto.

E a escultura? Tem de comum com a pintura o facto de imobilizar um instante *escolhido* do movimento e possui, talvez, num grau superior, o poder de exprimir o contexto desse movimento. Tal qual como a pintura, representa *um espécime de escolha* e tem as qualidades da perfeição, do acabamento. Mas a diversidade infinita da luz, das sombras e das cores *fictícias* é-lhe recusada. Em compensação, tem a plasticidade que chama a luz efectiva. Eis, não há dúvida, uma larga compensação! Do ponto de vista em que nos colocámos, a escultura é de todas as artes a que mais interessa, pois o seu objecto é o corpo humano[2]. A única coisa que lhe falta é a vida, portanto, o movimento, que sacrifica à sua perfeição. Mas esse é o seu único sacrifício. Por outro lado, uma estátua pintada, como eram as dos gregos, não tem nada que ver com a pintura; é apenas colorida e não pintada. A escultura não tem

[2] Qualquer outro objecto da escultura ressalta da arquitectura, de que é um dos ornamentos. O animalista é apenas um derivado do escultor, sem rivalidade possível, ainda que a sua arte seja notável. (N. do A.)

contacto com a pintura. — A arquitectura é plástica; tanto como a escultura, chama a luz efectiva e pode ser colorida. É, portanto, nesse sentido, da mesma ordem da escultura. O *fresco*, expressão suprema da pintura, e provavelmente a única que deveria permitir-se, não saberia iludir-nos; oferecendo à pintura superfícies planas, nem por isso o arquitecto entra em contacto humano com ela; as linhas, os relevos de uma construção enquadram as ficções pintadas e não as farão valer senão com a condição de se diferenciarem absolutamente. Sabemos que os *trompe-l'oeil* onde a pintura se esforça por continuar, por ampliar as linhas e a perspectiva arquitecturais são de um gosto deplorável; tal como uma música executada diante de um quadro para nele se identificar ou qualquer outra justaposição ingénua de elementos de arte estranhos uns aos outros. A arquitectura é a arte de agrupar as massas no sentido da sua gravidade; a gravidade é o seu princípio estético; exprimir a gravidade numa ordem harmoniosa, medida à escala do corpo humano vivo e destinada à mobilidade desse corpo, tal é o objectivo supremo da arquitectura. — A arquitectura gótica exprime bem a gravidade da pedra, mas pela sua negação; entra nisso um esforço moral, de que nos apercebemos em tudo em que essa negação não tem nada de moral a exprimir e se torna supérflua. Que diríamos nós de uma sala de baile ou de uma sala de conferências em estilo gótico? Além disso, um edifício gótico que fosse construído em cartão ou em madeira seria uma monstruosidade, pois a vitória sobre a gravidade — única justificação de um estilo depois de tudo desviado — não seria mais expresso pela matéria da construção. Nem é bom pensar nisso[3]. Esta arte da arquitectura, em contacto estreitamente orgânico com o corpo humano — não existindo, até, senão para ele — desenvolve-se no espaço; sem a presença do corpo, permanece muda. A arte do espaço por excelência, é concebida pela mobilidade do ser

[3] As construções em ferro só indirectamente estão sob a lei da gravidade e não ressaltam, portanto, senão indirectamente, da estética especial da arquitectura. (N. do A.)

vivo. Ora nós vimos que o movimento é o princípio conciliatório capaz de unir formalmente o espaço e o tempo. A arquitectura é, portanto, uma arte que contém, em potência, o tempo e o espaço.

Notámos o carácter de ficção, de acabamento definitivo, de cada uma das nossas artes; depois, classificámo-las em artes do tempo e artes do espaço. Encontrou-se o movimento como o único elemento conciliatório entre as duas categorias, uma vez que ele une o espaço e o tempo na mesma expressão. O corpo humano, vivo e móvel, representa, portanto, em cena, o elemento conciliatório e deve, nessa qualidade, obter o primeiro lugar. A sua plasticidade aproxima-o da escultura e da arquitectura, mas afasta-o definitivamente da pintura. Além disso, vimos que a plasticidade chama a própria vida da luz, enquanto a pintura é apenas a sua representação fictícia. Posto isto, resumamos ainda os dados precedentes, mais especialmente relativos ao que chamamos belas-artes, artes do espaço.

Todas três — pintura, escultura, arquitectura — são imóveis, escapam ao tempo. A pintura, não sendo plástica, escapa, além disso, ao espaço e, através dele, à luz efectiva. Os seus grandes sacrifícios são compostos pelo poder de evocar o espaço numa ficção de escolha; e a sua técnica autoriza-a a um número quase ilimitado de objectos que ela tem meio de fixar sugerindo o contexto do instante escolhido. A sua participação na ideia de duração é, de qualquer maneira, simbólica. — A escultura é plástica, vive no espaço e participa, assim, da luz viva. Como a pintura, pode evocar o contexto dos movimentos da sua escolha, que ela imobiliza; e, não apenas num símbolo fictício, mas numa realidade material. A arquitectura é a arte de criar espaços determinados e circunscritos, destinados à presença e às evoluções do corpo vivo. Exprime este facto tanto em altura como em profundidade e, por uma sobreposição de elementos sólidos cujo peso assegura a solidez. É uma arte realista; o emprego da ficção é um luxo. A arquitectura contém o espaço por definição e o

tempo na sua aplicação, portanto, a mais favorecida das belas-artes.

Acabamos de analisar os três elementos reunidos numa das mãos do actor: as três artes imóveis, as artes do espaço. Procuremos esclarecer-nos da mesma maneira acerca das artes do tempo — o texto e a música — que o actor segura na outra mão e quer, irresistivelmente, associar.

É preciso lembrar que, examinando o texto e a música do ponto de vista da encenação, não abordamos, pelo menos por agora, as questões de composição dramática, literária ou musical em si.

Abandonando o espaço, com ou sem duração latente eis-nos propriamente no tempo. O carácter ideal e arbitrário da noção de tempo é demasiado sabido para que seja necessário insistir. Notemos, apenas, que essa idealidade do tempo se afirma muito particularmente na arte. Da mesma maneira que um longo sonho pode decorrer em cinco minutos e, portanto, conter uma duração desproporcionada à do tempo normal, também as artes do tempo não utilizam o tempo normal senão como um continente, para nele colocar a sua duração especial. Durante o sonho, acreditámos na sua duração; durante o texto ou a música de um drama, cremos na sua duração especial e nem nos passa pela cabeça consultar o relógio; sentimos que ele mentiria! As artes do tempo dispõem livremente do tempo e dominam-no. Não é assim com o espaço, para as outras artes; é o nosso corpo, pelas suas dimensões e possibilidades, são os nossos olhos de faculdades limitadas, que o determinam. Não se imagina uma pintura que nos obrigasse a tomar o comboio para ver toda a sucessão do espaço. A escultura, por mais gigantesca que seja, conserva, apesar de tudo, as nossas proporções relativas e os nossos olhos transpõem-nas automaticamente. No entanto, estas dimensões são igualmente dependentes das nossas faculdades visuais[4]. A arquitectura que ultrapassa, em dimensões, a escala aplicável à nossa presença, afasta-se sempre, mais ou menos, da sua função artística, até abandoná-la completamente.

---

[4] Em escultura, o termo maior do que o natural não diz respeito à qualidade artística da obra. (N. do A.)

Infelizmente, tais exemplos abundam e seria conveniente que tivéssemos verdadeira consciência disso. Em arquitectura, as civilizações que admitiram o colossal não são as dos povos verdadeiramente artistas, povos cuja arte é viva.

Porque não tem, então, o tempo uma norma que seja comum à da nossa vida e à das nossas artes na duração? É precisamente, por causa da sua idealidade. O tempo somos nós. As artes que se dirigem aos nossos olhos são igualmente nós, neste sentido, mas não o são no espaço; o espaço não tem idealidade; a nossa vida é demasiado limitada para isso. Ora, se é evidente que o nosso ouvido também tem os seus limites para a duração de uma obra de arte medida pelo tempo normal, é, no entanto, susceptível de adoptar, ocasionalmente, um tempo fictício, desproporcionado, mais ou menos, a esse tempo normal. O nosso sentido auditivo, quando é atingido pelas ondas sonoras, transmite-as directamente, sem nenhuma operação intermediária. Onde as outras artes significam, isto é, usam sinais visuais para atingir a nossa sensibilidade, a música é; os sinais de que se serve identificam-se com a sua acção directa. Ela é a própria voz da nossa alma: a sua idealidade no tempo é perfeitamente fundamentada e legítima. - Quais poderão ser as suas relações com o espaço, pois é disso que se trata, em encenação? A mobilidade exprime o espaço numa sucessão, portanto em duração, como vimos. As artes do tempo encontram, assim, na mobilidade, o intermediário indispensável à sua presença invisível em cena. E, uma vez que há reciprocidade, as artes do espaço, da mesma maneira, graças às artes do tempo, manifestam-se numa duração que lhes seria estranha sem elas. Participarão, assim, implicitamente, na idealidade do tempo!

Antes de examinar como pode a mobilidade tomar o seu lugar numa obra de arte — e a questão é de primeira importância — resta-nos ainda considerar, segundo a arte dos sons e do ritmo, a arte da palavra, do texto recitado[5]. O timbre da

5 Recitado e não lido. Toda a leitura ressalta da literatura como tal. Um actor que lê ou canta lendo o seu papel em cena não é senão um leitor ou um cantor que se desloca sem motivo. (N. do A.)

palavra, sem música, pode sugerir, em certos casos, qualquer analogia com o som musical, mas, na arte, não tem nada de comum com ele e, acima de tudo, diferencia-se definitivamente pelo facto de não ser senão um intermediário entre a significação das palavras e a sua inteligência no nosso entendimento; enquanto os sons tocam directamente a nossa própria sensibilidade e a operação do nosso raciocínio, tanto quanto se torne necessário, só se efectua em segundo lugar. Palavras de que ignoramos o sentido são ruídos mais ou menos agradáveis e não sons. Logo que começamos a compreender uma língua estrangeira, esses ruídos adquirem uma significação: a sua vibração age progressivamente no nosso entendimento até chegarmos a perceber tudo diferentemente. São os portadores indirectos do pensamento; e os portadores directos dos nossos sentimentos. Por meio da palavra, a idealidade do tempo só se exprime de uma maneira rudimentar, muito limitada e completamente dependente das nossas faculdades cerebrais de assimilação. Uma frase pronunciada rapidamente demais não é aceite pelo nosso entendimento; da mesma maneira que, se durar demasiado tempo, o seu papel de intermediária encontra-se comprometido. A diferença estética entre a palavra e o som musical seria total se estes dois factores não tivessem o tempo em comum. E, mesmo no que diz respeito ao tempo, como poderíamos medir com precisão e segurança as diversas durações da palavra? Possuímos nós para isso um sinal gráfico transponível no tempo da recitação? O autor poderia marcar à margem as suas intenções a este respeito — intenções que, pelos sinais escritos, já não se dirigem senão ao nosso entendimento — mas bastarão eles para assegurar a precisão indispensável à obra-de-arte? Nunca. E é por isso que qualquer vestígio de idealidade na duração da palavra nos parece ilusório.

Concluamos afirmando que a palavra se escoa bem no tempo, mas é incapaz de criar no tempo normal um tempo novo que lhe é próprio. Só na aparência tem que ver com a arte pela duração; na realidade, só tem que ver pela significação das palavras e pela ordenação necessária à sua justa compreensão, abstraindo,

evidentemente, da beleza que disso possa resultar. É pela ordenação inteligível da palavra que o texto se torna obra-de-arte; o seu papel junto da mobilidade do corpo não tem autoridade de lei; é indirecto; transmitido à sensibilidade do actor pelas palavras, o texto deixa ao actor o cuidado de decidir, em última análise, o que convém fazer, para o exteriorizar no espaço.

Estas noções, que podem parecer obscuras ou paradoxais, são de uma importância capital para a apreciação de valores em matéria de encenação. E devo recordar ainda uma vez que é apenas neste ponto de vista que se coloca esta demonstração.

Voltemos à música. Os sons não têm uma significação que possa ordená-los; o seu agrupamento é uma operação espontânea da própria sensibilidade do músico. A sua notação abstracta sobre as folhas da partitura não nos transmite a significação dos sons, mas simplesmente a sua ordenação, matematicamente fixada na sua duração e na sua intensidade; e essa duração depende da sensibilidade afectiva do músico-compositor, sem passar primeiro pelo seu entendimento. É, portanto, a sensibilidade do músico, o grau de afectividade dos seus sentimentos próprios, que cria a duração musical. Os nossos sentimentos, como sabemos, são independentes do tempo normal: assim, o músico cria um tempo fictício, contido, sem dúvida, no tempo normal, mas esteticamente independente dele; e tem o poder quase miraculoso de fixar definitivamente essa criação, esse tempo fictício. De maneira que, durante a duração da sua música, o músico obriga-nos a medir e a sentir o tempo segundo a duração dos seus próprios sentimentos: coloca-nos num tempo verdadeiro, porque é duração, e no entanto fictício. A realidade estética da música é, por isso, superior à de todas as artes; ela só é uma criação imediata da nossa alma.

Objectar-me-ão que a sua execução constitui um elemento intermediário entre ela e nós. - Não. A execução correcta de uma partitura é para a música o que é para um fresco, por exemplo, o lugar e a iluminação apropriados. A música representa o tempo sem outro intermediário que não seja ela própria; é isso, a sua existência formal, em especial para a

arte dramática. A música é a expressão imediata dos nossos sentimentos; é isso a sua vida oculta.

O aforismo perigoso da arte dramática resultante da reunião de todas as artes obrigou-nos a analisar a natureza particular de cada uma delas, deste ponto de vista, e só deste ponto de vista. Podemos entrever, agora, o trabalho que nos resta fazer. — Para se unirem e, por consequência, para se subordinarem umas às outras, que sacrifícios devem essas artes consentir e que compensações oferecerão nesse novo modo de existência?

2. O TEMPO VIVO

«Quando a música atinge o seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço».

Mais de um século passou depois de Schiller ter lançado ao Mundo este grito profético e apetece perguntar qual dos seus contemporâneos o teria sabido compreender. Ele próprio terá apreendido bem o alcance da sua afirmação e não terá sido mais um relâmpago de intuição do que a decisão de um espírito reflectido? É provável que tenha sido o estudo da arte antiga que o atirou para esse extremo de visionário. Talvez tenha começado por ver uma rapsódia no fogo largo ou rápido da improvisação mimada; ou ter-se-lhe-á representado vivamente algum acto religioso ou dramático da antiga Grécia? Como terá ele encontrado semelhante consequência na vida mesquinha e convencional do seu tempo e do seu país de então?

Schiller diz bem - e somente - «forma no espaço». Ele não precisa; a sua visão reveste o carácter incompleto e enigmático de qualquer profecia. Quem sabe? Talvez a contemplação de uma gravura do Parthenon o tenha inspirado; o seu olhar ia de coluna em coluna, com uma sucessão de acordes mudos; o friso, o frontão testemunharam aos seus olhos uma ordem definitiva, uma harmonia de futuro fixada. Descendo ao solo, teria sentido o peso da construção repousar, directamente, sem rodapés intermediários, sobre as lajes do

templo, pelas bases frustes e sinceras das colunas... Uma voz ter-lhe-ia murmurado: «Este templo é vida»?

Mas eis uma teoria de oficiantes que sobe os degraus da Acrópole; aproxima-se das colunas e do poeta; os pés nus apoderam-se dos degraus; os corpos, adivinhados nas pregas das túnicas, medem-se no contacto das pregas caneladas das colunas!... Schiller teria compreendido? — Ele caminhou, sem dúvida, sobre as bancadas do Teatro; terá procurado representar as evoluções do coro. Ali, é o espaço livre e nu em torno da ara. Mais colunas propícias; mais ornatos reveladores... — Como saber então? Como medir e provar as proporções mutáveis e que parecem escapar-nos, mal as entrevemos? Fora do templo, estaremos entregues ao arbitrário, sem controle possível?

Tenho a convicção de que foi o desejo ardente de apreender a inapreensível relação dos sons e das formas, a divina e fugitiva faísca acendida pelo seu contacto, a inimaginável voluptuosidade que procura a sua identidade constatada que levou o grande visionário a essa afirmação, que coisa alguma em sua volta justificava. Ele legou-nos o seu desejo e o seu apelo: nós teremos a felicidade infinita de poder agora responder-lhe.

Não, não são as proporções e as linhas do templo que ordenam o desenvolvimento das teorias solenes ou alegres; os degraus da Acrópole não ditam aos pés nus a sua marcha; no Teatro, no espaço livre em torno da ara, o coro não evolui segundo um ritmo arbitrário. Encontra-se um princípio de ordem e de medida, bem presente, sempre presente e todo poderoso; o próprio espaço lhe deve submissão. Foi ele que edificou o templo, mediu as colunas e os degraus. Invisível, fala ao espaço visível; anima as formas, sublinha o traço. O seu intérprete é o corpo humano, o corpo vivo, móvel; desse corpo, arrancou a vida. Esse princípio é vivo; é através da vida que ordena; a sua linguagem é compreendida pelo corpo, que a transmite, em seguida, vibrante, a tudo o que a rodeia.

«Quando a música atinge o seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço».

A matéria inanimada, o solo, as pedras, não ouvem os sons, mas o corpo ouve-os!

Quanto melhor se sabe obedecer, melhor se sabe comandar. A subordinação recíproca será a única garantia séria de uma colaboração. Subordinar-se implica um trabalho de análise: que tenho eu a receber e que tenho para dar em troca? Todos os erros sociais e estéticos resultam de se ter negligenciado, mais ou menos voluntariamente, esse trabalho preliminar. O devotamento deslocado não consente em receber. O egoísta quer conservar para si a sua riqueza; o seu móbil é, por vezes, nobre: é para, mais tarde, oferecer vantagens, que acumula o seu tesouro. No entanto, a direcção do seu gesto continua a mesma e a sua oferenda à cooperação nunca se realiza. — Se a música pretende ordenar a mobilidade do corpo, deve informar-se, primeiro, do que o corpo espera dela. Em seguida, interrogar-se-á sobre esse ponto e procurará desenvolver em si própria a faculdade que se lhe pede e que dependerá, estritamente, do que se lhe oferecer em troca. A música nada pode oferecer ao corpo se não receber antecipadamente a vida. Isto é evidente. O corpo abandona, pois, à música, a sua vida própria, para a receber de novo da sua mão, mas ordenada e transfigurada.

A duração dos sons musicais exterioriza-se, no espaço, em proporções visuais. Se a música não tem mais do que um som e uma duração para esse som, ficará prisioneira do tempo. São os agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se entre si até o infinito e produzem, assim, o fenómeno do ritmo, o qual não só diz respeito ao espaço, mas também pode unir-se indissoluvelmente a ele pelo movimento. E o corpo é o portador do movimento.

Sob o império das necessidades materiais, o corpo age. Mas, as emoções da alma repercutem-se igualmente no espaço, pelo gesto. No entanto, os gestos não exprimem directamente a vida da nossa alma. A sua intensidade variável e a sua duração só estão em relação muito indirecta com, as flutuações dessa vida interior e oculta. Podemos sofrer durante horas e não ter

indicado pelo gesto, senão um segundo. O gesto, na nossa vida quotidiana, é um sinal, um índice; nada mais. Os actores sabem-no e regulam a representação pela contradição dessas durações: a da vida da nossa alma e aquela, que é diferente, das revelações que o nosso corpo faz. Por consequência, vivemos diferentemente no tempo e no espaço; e essa oposição invalida, forçosamente, todas as manifestações da nossa existência integral; e ficaríamos talvez, a este respeito, enigmas vivos, se não possuíssemos a música, o soberano correctivo e ordenador, descendente directo da nossa vida afectiva, exprimindo-se sem outro controle que o dos sentimentos.

A música corresponde às durações da nossa vida interior; partilha, portanto, com ela, a incompatibilidade com a duração dos nossos gestos quotidianos; e, se lhe chamo correctivo e ordenador, é por antecipação, porque só assim chegaremos ao problema da duração viva.

Declaremos, em seguida, que sob pena de se renegar a si própria, a música deve conservar as proporções no tempo, que são a forma característica da sua existência. Nisto, o verismo na, arte dramática, como na pantomima, é a negação grosseira da vida musical. — O corpo, se modificasse as proporções e a duração dos seus gestos, suprimiria a sua existência? Evidentemente, não. Por exemplo, a ginástica, no seu objectivo de fortificar o nosso organismo, impõe-lhe gestos cuja duração não se encontra na nossa vida quotidiana e natural; e nem por isso a vida do nosso corpo é suprimida. Neste simples exercício técnico exprimimo-nos de maneira particular; eis tudo. Pelo contrário, o exercício técnico, em música, já não pertence à música e estas proporções não nos dizem respeito. A diferença pode parecer subtil, mas não deixa de ser evidente, pois é de vida que estamos a tratar. — O nosso corpo transporta o movimento em potência — não importa que movimento; e o movimento é o signo da vida. Pelo contrário, a música encerra a duração em potência, importando, todavia, a natureza dessa duração. Ela é a expressão da nossa alma. Não há paralelismo entre a acção normal do corpo e a existência

efectiva da música. Se houvesse, o problema estaria antecipadamente resolvido; a reunião da música operar-se-ia automaticamente. Mas não é o caso e a solução está ainda por encontrar. Segundo o que ficou dito, são as manifestações do corpo que possuem maior independência; serão portanto elas que terão de oferecer-se, com subtileza e docilidade, às proporções mais dependentes da música. E pode concluir-se - coisa estranha! - vida interior, para exprimir em vez de dar apenas os índices, tem obrigação de modificar muito sensivelmente a sua vida normal. Ora, submetendo-se à sorte, não perderá ele todo o valor dessa vida - da sua vida normal? Será desejável uma modificação tão profunda e o resultado será proporcional à grandeza do sacrifício?

A resposta a estas perguntas encontra-se no próprio princípio da arte. Taine considera-a magistralmente e, sem dúvida, definitivamente, nestes termos: A obra de arte tem por objectivo manifestar qualquer carácter essencial e saliente, portanto qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o fazem os objectos reais. Consegue-o empregando um conjunto de partes ligadas cujas relações ela modifica sistematicamente. A própria arte é, pois, uma modificação dos valores naturais. Um pintor que copia a natureza, limita-se a transpô-la, pelo processo das cores, para uma superfície plana. O escultor, se copia o seu modelo, limita-se, como o pintor, a imobilizar, sem razão válida; transporta, com ele, e empobrece, assim, a natureza. O arquitecto parece em melhores condições; nada tem que copiar; a sua obra é já em si própria uma modificação das formas naturais; mas, se perde de vista as proporções do corpo humano e os diferentes movimentos da vida, são arbitrárias e sem objectivo as suas modificações. As artes do tempo partilham a sorte da arquitectura; são elas, até, que mais se aproximam, pelo seu parentesco comum, do ser vivo. Poder-se-ia quase nomear dum só fôlego, a poesia, a música e a arquitectura. O poeta modifica a forma e as durações do nosso pensamento quotidiano; e a música, como vimos, modifica as durações da nossa vida normal. A música seria, nesse sentido, um cúmulo de

arbitrário, se a nossa vida afectiva não a guiasse, justificando-a constantemente.

O corpo humano, se aceita voluntariamente as modificações que a música lhe impõe, toma, na arte, o plano de um meio de expressão; abandona a sua vida acidental e facultativa, para exprimir, sob as ordens da música, algum carácter essencial, qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal.

Schopenhauer, o filósofo-artista, garante-nos que a música nunca exprime o fenómeno, mas apenas a essência íntima do fenómeno. A sua convicção, na sua forma condensada, é idêntica à de Taine; porque é bem evidente que a essência do fenómeno reveste uma forma diferente do próprio fenómeno.

A duração viva será, portanto, a arte de exprimir simultaneamente, no espaço e no tempo, uma ideia essencial. Consegue-o através da sucessão das formas vivas do corpo humano e a sucessão das durações musicais, solidárias umas das outras.

3. O ESPAÇO VIVO

O corpo é o intérprete da música junto das formas inanimadas e surdas. Podemos, pois, abandonar momentaneamente a música; o corpo absorveu-a e saberá guiar-nos e representá-la no espaço.

O corpo deitado, sentado ou de pé num ponto do solo exprime-se, no espaço que ele ocupa e que ele mede pelos movimentos dos braços, combinados àqueles, mais limitados, do torso e da cabeça. As pernas conservam, sem mudar o lugar onde o corpo repousa, uma aparência de mobilidade; a sua actividade normal é, no entanto, percorrer o espaço. Podemos, pois, desde já, distinguir duas ordens de planos: os planos destinados à marcha, mais ou menos interrompida, e os planos consagrados à valorização do corpo no seu conjunto, excluindo a marcha. Estas duas ordens, porém, penetram-se; são os movimentos do corpo que lhes conferem este ou aquele destino. No solo, os planos inclinados e, sobretudo, as escadas, podem ser

consideradas como participando nas duas ordens de planos. O obstáculo que fazem à livre marcha e a expressão que suscitam no organismo derivam da vertical.

Temos, portanto, que contar com duas linhas principais: a horizontal, em primeiro lugar, porque o corpo repousa, antes de tudo, num plano, para exprimir a sua gravidade; depois, a vertical, que corresponde ao «estar» do corpo e o acompanha. A estrutura do solo, derivada da horizontal, nunca perderá de vista a gravidade, e procurará exprimi-la o mais simples e claramente possível. Eu explico-me:

Os diferentes móveis que fabricamos para o conforto da nossa vida quotidiana e o repouso do nosso corpo são combinados para atenuar o contacto que temos com a matéria. Temos molas, almofadas, linhas curvas que se adaptam às nossas formas; arredondamos os ângulos, amolecemos as superfícies rígidas com estofos que abafam os ruídos e amortecem os contactos. Levamos tão longe esta atenuação do plano simples, que a expressão dos nossos movimentos é, em si própria, profundamente diminuída. Para nos convencermos, basta despirmo-nos completamente num quarto bem mobilado: o nosso corpo sem véu, sem o elemento intermédio do vestuário, torna-se subitamente estranho ao que o rodeia; torna-se indecente, no sentido etimológico da palavra, isto é, deslocado, e sua expressão contacta de muito perto a obscenidade. — Mas, dir-se-á, uma mulher, com as vantagens do seu sexo e instalada com elegância num sofá, tem uma expressão deliciosa. Sem dúvida: mas se se despir e se sentar numa cadeira...? — Uma sala de banho onde se encontram cosméticos, divãs, almofadas, evoca ideias contrárias à verdadeira expressão do corpo; enquanto que, se a mesma sala só oferecer superfícies planas e rígidas, o corpo nu parece, antecipada e implicitamente, presente e posto em valor estético. Pés nus subindo uma escada de tapetes serão pés descalços e procurar-se-á a razão. Sobre uma escada sem tapetes, serão, simplesmente, pés nus e cheios de expressão. É evidente que os pés dos muçulmanos sobre os tapetes das suas mesquitas são pés descalços e não nus; exprimem uma intenção religiosa e não estética. Saí da

mesquita e olhai os pés nus da mulher que desce os degraus de uma fonte : os seus pés serão maravilhosamente nus...

Qualquer alteração da gravidade, qualquer objectivo — que siga, anulará a expressão corporal. O primeiro princípio, talvez mesmo o único de que todos os outros derivam em seguida, automaticamente, será, então, para a arte viva, que as formas que não são as do corpo procuram pôr-se em oposição com estas últimas, nunca se harmonizando com elas. Se se apresentam, porém, casos em que a leveza de uma linha seja desejável para atenuar momentaneamente a expressão de um movimento ou de uma atitude, o simples facto desta afirmação excepcional será, em si mesmo, um objecto de expressão. Mas, se isto se prolonga, a presença efectiva do corpo será cada vez mais aniquilada até a sua completa supressão: o corpo será presente mas sem efeito corporal: os seus movimentos tornar-se-ão supérfluos e, portanto, ridículos, ou reduzir-se-ão a índices; recairemos, então, na vida quotidiana e no Teatro de costumes. Da mesma maneira, em arquitectura, já vemos que a gravidade é a condição *sine qua non* da expressão corporal. A gravidade e não o peso! A gravidade é um princípio; é por ela que a matéria se afirma; e as mil gradações desta afirmação constituem a sua expressão. O volume, só por si, pode escapar-se no ar como um balão; a sua consistência é ilusória; é uma porção de espaço momentaneamente enformada, nada mais. É a boneca de tripa e, nisto, a bailarina à italiana parece um balão cativo, que se solta e se prende à vontade. Para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; adquirindo as nossas formas, aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita.

Este esforço torna-se-nos sensível de duas maneiras: quer pela oposição das linhas quando olhamos um corpo em contacto com as formas rígidas do espaço; quer quando o nosso próprio corpo experimenta a resistência que essas formas lhe opõem. A primeira é apenas um resultado; a outra, uma experiência

pessoal e, por isso, decisiva. — Tomemos um exemplo e suponhamos um pilar vertical, quadrado, de ângulos rectos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade e resistência. Aproxime-se um corpo. Do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem corpo que avança não teriam atingido. Além disso, as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das superfícies, planas e dos ângulos do pilar e esse contraste é, por si só, expressivo. Mas o corpo toca no pilar; a oposição acentua-se ainda mais. Finalmente, o corpo apoia-se no pilar, cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste, age! A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo! - Suponhamos, agora, que o pilar não é rígido senão na aparência e que a sua matéria, ao mínimo contacto estranho, pode adquirir a forma do corpo que a toca. O corpo vivo incrusta-se, portanto, na matéria mole do pilar e sepulta a sua vida; e, no mesmo instante, matará o pilar ("*Divãs profundos como túmulos*" Baudelaire). Isto é demasiado evidente para exigir qualquer demonstração. A mesma experiência poderia ser feita com o solo; por exemplo, um chão elástico, em que os pés se afundassem a cada passo, mas que retomaria, em seguida, a sua superfície uniforme; esse chão mover-se-ia; a sua mobilidade seria viva? Olhemos a superfície restabelecida atrás de cada passo do corpo vivo; espera para ceder uma vez mais; nada opondo, está morta; não há mesmo nada mais morto. E os pés que a calcam, não encontrando resistência, ficam com os músculos amortecidos, no sentido exacto do termo. Poder-se-ia mesmo chegar a não sentir a marcha voluntária do corpo, mas a crer-se no jogo de um mecanismo que faz elevar alternadamente um e outro pé, forçando-os a avançar. O solo e o corpo tornam-se, assim, mecânicos, o que é a negação suprema da vida e o começo do ridículo (ver Bergson). — E, agora, se esse chão negativo, que cede ou espera ceder, se transforma em lajes rígidas que esperam, pelo contrário, os pés para lhes resistir, para os

tornar a lançar a cada novo passo e prepará-los para uma nova resistência; este solo arrasta, pela sua rigidez, todo o organismo na sua vontade de marcha. É opondo-se à vida que o solo pode recebê-la do corpo, tal como o pilar.

O princípio da gravidade e o da rigidez são, pois, as condições fundamentais para a existência de um espaço vivo. Delas, parece resultar ainda uma escolha de linhas. O corpo possui uma estrutura definitiva e não podemos identificá-lo no espaço senão por meio do movimento: os movimentos são a interpretação do corpo na duração. Sempre em oposição com o corpo, a escolha das linhas do espaço está ao nosso alcance; é a compensação à sua imobilidade, tal como a vimos nas belas-artes. Parecer-nos-á, então, que tendo em conta as expressões do peso e da rigidez, teremos o campo livre e poderemos, como os outros artistas, escolher e levar bastante longe a subtileza das nossas intenções e das nossas invenções. E esquecemos que não estamos sós diante de um bloco de argila ou de um pano de muralha a decorar, tal como o pintor ou o escultor: estamos com um corpo vivo; é só com ele que no espaço temos que ver; só a ele damos ordens; é só por ele e só através dele que podemos dirigir-nos às formas inanimadas. Sem o consentimento do corpo, todas as nossas buscas seriam vãs e nadas-mortas. Na hierarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que nós compomos e o corpo que deve ser penetrado por ela e incarná-la. Estamos, portanto, nesse sentido, antes do corpo; para além, é ele que tem a palavra; tornamo-nos apenas o seu intérprete e nada podemos criar da nossa própria cabeça. A nossa submissão confiante e consciente à música - expressão da nossa vida interior - conferiu-nos o poder de dominar imperiosamente o corpo vivo. Por seu turno, o corpo, pela sua completa submissão ao nosso apelo, conquista o direito de ordenar o espaço que o rodeia e o toca: directamente somos incapazes.

Este fenómeno hierárquico é dos mais interessantes; e é por não o ter verificado e não ter obedecido às suas leis que a nossa arte cénica e dramática se descaminhou tão completamente.

O leitor benevolente que me seguiu até aqui reparou que, a pouco e pouco, deixo a música tomar o passo ao texto falado e talvez se admire ou, até, se formalize. Para a clareza da exposição, devo prosseguir, ainda, esta violência aparente e reservar-me para, bem depressa, explicar os motivos. Não consideremos, pois, de momento, senão a música e estabeleçamos, uma vez mais, a seguinte hierarquia: a música impõe aos movimentos do corpo as suas durações sucessivas; esse corpo transmite-as, então, às proporções do espaço; e as formas inanimadas, opondo ao corpo a sua rigidez, afirmam a sua existência pessoal — que, sem esta resistência não poderiam manifestar tão claramente — e fecham, assim, o ciclo; porque não há mais nada além disso. Nesta hierarquia, só possuímos o texto musical, para além do qual todo o resto segue automaticamente por meio do corpo vivo.

O espaço vivo será, portanto, aos nossos olhos, e graças à intervenção intermediária do corpo, a placa de ressonância da música. Poder-se-á mesmo avançar o paradoxo de que as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, têm de obedecer às leis de uma acústica visual.

4. A COR VIVA

Este capítulo deveria intitular-se a luz viva mas isso seria uma tautologia. A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida. Também não falámos de música viva, mas sim de uma duração musical que contém o espaço. A cor, pelo contrário, é um derivado da luz; é dependente dela e, sob o ponto de vista cénico, depende daquela de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera da cor para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, continuando a cor ligada ao objecto e não recebendo vida senão desse objecto e por variações da luz que o torna visível. Uma é ambiente, penetra a atmosfera e, como a luz, toma a sua parte no movimento; está, portanto, em relações íntimas e directas com

o corpo. A outra só pode agir por oposição e reflexos; e, se se move, não é ela que se move mas o objecto a que pertence; a sua vida não é, porém, fictícia como em pintura, mas é, na realidade, dependente. Uma tapeçaria vermelha, bruscamente afastada, é arrastada no movimento do gesto; mas não é a cor vermelha que participa no movimento, é a tapeçaria, que a cor não pode abandonar; e a mesma quantidade da mesma cor espalhada sobre o painel de uma porta, seguiria o movimento passivo e maciço da porta. O efeito, bastante considerável, da tapeçaria que se afasta, resulta da leveza do tecido colorido e não essencialmente da cor sobre o tecido. Estas distinções são necessárias para o justo manejamento da cor no espaço vivo e provam a diferença que existe entre a cor em pintura — ficção sobre a superfície plana —e a cor em acção, distribuída efectivamente no espaço.

Isto conduz-nos aos princípios, inevitáveis, dos sacrifícios e das compensações. Conhecemos já as vantagens consideráveis que o pintor encontra na imobilidade da sua obra; mas, não observámos ainda de que natureza serão os sacrifícios impostos à arte cénica (e dramática) pela imobilidade e quais poderão ser as compensações.

Comecemos pelos sacrifícios. Em primeiro lugar, não se trata de escolher um instante especial — um instante de selecção — como fazem o pintor e o escultor; o movimento é uma sucessão; podemos escolher a sucessão mas não detê-la num minuto preciso. (Cf. pág. 34 a respeito do quadro vivo). Num instante preciso, a pintura encerra o contexto do gesto que escolheu; pelo contrário, se se interrompe a sucessão do movimento, a atitude que fica imobilizada é bem o resultado do movimento precedente e a preparação do que se lhe vai seguir, mas não os contém senão em potência; ela não os exprime efectivamente como a pintura o pode fazer. Esta interrupção é arbitrária; o seu carácter é fortuito; por ela, o movimento sai um instante do domínio da arte. Ora é o princípio da imobilidade que dá à pintura o seu carácter acabado, a sua perfeição; a arte viva deve, pois, renunciar a esta perfeição e, para a cor, o sacrifício é muito sensível. Se o movimento

se torna mecânico, poder-se-á, em rigor, imaginar uma fixação bastante minuciosa dos elementos de expressão para que ela possa pretender a uma semelhança de perfeição. O sacrifício seria, então, renunciar à arte, sem qualquer compensação. E, no entanto, há grandes artistas que, pelo mesmo caminho que acabamos de percorrer, chegaram às *marionettes* articuladas e adoptaram-nas. O seu desejo de se encontrarem sós perante a cena, como o pintor no seu *atelier*, prevaleceu! É talvez desculpável. No entanto, como imaginar-se uma humanidade corporal viva que possa, *à la longue*, contentar-se com uma arte dramática automatizada? Não seria impor-nos a obrigação de ser ainda mais passivos do que já somos, no Teatro? Ou, então, esses artistas querem, por esse meio, pedir-nos, a nós, espectadores, uma contínua animação das personagens, actividade que não teria, porém, nada de comum com aquela que qualquer obra de arte requer de nós, uma vez que a arte dramática é, antes de tudo, uma arte da vida e que é, justamente, sobre a representação dessa vida, dada como ponto de partida, que nós devemos operar uma síntese.

É necessário chegar a este extremo de uma lógica enganadora e respirar-lhe os miasmas destrutivos, para se aspirar, em seguida, mais amplamente, a atmosfera tónica da arte e, no seu cume, de futuro, a sua disciplina austera. Em arte, a lógica é a vida (e não o inverso). Podemos pressentir a vida suficientemente para a evocar. Nunca poderemos compreendê-la. E, se o artista de génio se encontra perante a sua obra acabada como diante de um mistério — um mistério para o artista criador — é porque nos deu, sem saber, a explicação da vida num símbolo; e ele sente; e chega a sabê-lo — e nós também! — Uma arte mecanizada seria semelhante ao automóvel que põe à nossa disposição o espaço e o tempo sem nos dar a expressão. O artista, oferecendo-nos apenas um símbolo, persuade-nos, ao mesmo tempo, da nossa potência misteriosa e das nossas limitações: ele modifica o nosso desejo apaixonado de conhecer e cria, assim, a obra de arte cuja existência vem transfigurar as muralhas que nos encerram. Ele não nega a

presença dessas mulheres, mas torna-as diáfanas: com ele, tocamos o obstáculo, mas não o penetramos.

Dir-se-á: tudo isto a propósito da cor? Sim: o sacrifício, quase completo, que a arte cénica deve fazer da pintura é um dos mais sensíveis — e, para alguns, dos mais duros — que exigirá a nossa economia. Pede-nos uma profunda transposição das nossas noções habituais e dos nossos desejos; e os argumentos mais sérios são bastante fortes para nos convencerem.

Analisando o carácter próprio da pintura, vimos que não tem nada de comum com o espaço e a duração vivos. Convém, portanto, distinguir inteiramente a ideia da pintura — agrupamentos fictícios de cores — e a ideia da cor em si própria. A modificação de Taine[6] encontra aqui a sua aplicação mais radical; porque não é só ao encanto da pintura que é preciso renunciar, mas e sobretudo a um número incalculável de objectos que só ela pode apresentar-nos. O empobrecimento é, assim, extraordinário e supõe uma compensação proporcional ao nosso sacrifício. A menor concessão do artista criador recusar-nos-ia a vida da arte; a sua revelação seria ilusória; limitar-se-ia a cobrir de ouropéis as nossas muralhas, em vez de penetrá-las de luz.

Pela primeira vez e a propósito de pintura, tocamos na própria fonte da arte dramática. Até agora, os princípios elementares que expusemos e defendemos podiam aplicar-se à nossa arte dramática da mesma maneira que o contraponto rigoroso encontra o seu escoamento e a sua libertação na composição musical livre; e teríamos podido infringi-los à nossa vontade, como um pintor modifica as proporções do corpo para aumentar, ocasionalmente, a sua expressão, mas isso, sempre, com a condição de conhecer perfeitamente essas proporções. Com a pintura, não há possibilidade de escolha; é o próprio princípio da pintura que se opõe ao seu emprego na cena. A arte dramática não é uma arte na força literal do termo, senão quando renuncia à pintura. É para ela uma questão

[6] N. da editora

de vida ou de morte até na sua própria concepção. Tem a obrigação absoluta de substituir, de uma maneira ou de outra, o que entendemos por cenário pintado. A reforma atinge, portanto, o próprio drama. Mas, antes de abordá-la do ponto de vista geral que atingimos pelas nossas investigações, alguns exemplos e considerações de pormenor torná-la-ão mais sensível.

Queremos representar, em cena, uma paisagem com personagens? Se sim, teremos uma paisagem, talvez, mas sem relação possível com as personagens; teremos uma paisagem, por um lado, e personagens, por outro. Queremos personagens em uma paisagem precisa? Nova impossibilidade: elas estarão diante da pintura, mas não poderão estar dentro! Ou, então, tratar-se-á de um estilo particular de construções, uma rua historicamente precisa? Essa rua será, necessariamente, em grande parte, pintada em telões verticais e o actor passeará diante dessa pintura e não na rua. Se, no entanto, a rua fosse construída e inteiramente concebida em três dimensões (o que seria, em todos os casos possíveis, um luxo despropositado ao fim em vista) a arquitectura precisa mas sem consistência e sem peso seria posta em contacto com um corpo vivo que possui uma e outro[7].

Será a mesma coisa para todos os lugares que o autor escolha, se não partir exclusivamente do corpo plástico e vivo do actor. É desse corpo que o cenário deve nascer e elevar-se e não da imaginação isolada do dramaturgo; e sabemos agora que só ele tem a palavra em relação ao espaço.

Uma acção dramática contém, todavia, quase sempre, noções que o texto não basta para nos dar. Será necessário recorrer às indicações da cena shakespeareana? Apesar de tudo, elas não são más de todo. Mas há, evidentemente, outro meio, mais discreto e mais acertado; porque a coisa escrita e lida pelo espectador durante a declamação dos actores sugere uma analogia incómoda e as palavras escritas estão bem distantes do corpo em acção. Essas noções a que recorremos para a

[7] Recordamos o efeito penoso que produzem as construções mentirosas e efémeras das grandes exposições e como falseiam as sensações e o gosto. (N. do A.)

pintura do cenário não têm que exprimir qualquer coisa, mas apenas significá-las, porque um letreiro bastava para orientar o espectador. Não haveria, diremos nós, na economia cénica um elemento de indicação, de orientação, independente da hierarquia da arte viva, um elemento que se aproximasse das indicações do texto que seria, até, como que saído desse texto para, directamente e por seu turno, criar o espaço sem passar necessariamente pelo actor? Esse elemento seria, por consequência, distinto dos elementos expressivos, dependendo só do actor, e poder-se-ia chamar indicação, por oposição à expressão, cuja ordem é estritamente hierárquica. A indicação (ou sinal) representaria, na cena, a porção de texto que não diz respeito ao actor e seria, para os olhos, o mesmo que uma descrição oral do lugar da acção e isso na medida exacta em que os elementos de expressão — música, corpo, espaço, luz e cor — não poderiam dá-la nem tolerá-la; pertenceria ao texto, o qual significa e não exprime; mas dirigir-se-ia aos olhos. Por exemplo e por analogia, a expressão musical, quando não é fecundada pelo poeta, fica nas generalidades; a arte dramática, que precisa, seria prejudicada. Ao texto falado, em si mesmo, falta a expressão directa que a música lhe confere. Teríamos, por um lado, a expressão sem a indicação; por outro, a indicação sem a expressão.

Ora, para o espaço, as coisas passam-se da mesma maneira; a expressão soberana que a música do corpo lhe confere deve ser fecundada, na arte dramática, por uma significação, qualquer que seja; os nossos olhos como os nossos ouvidos têm necessidade de ser orientados. Se, portanto, os elementos de expressão não contêm implicitamente essa indicação inteligível e se o texto não a contém suficientemente, é no espaço que devemos encontrá-la.

A pintura significa as formas, a luz, as cores, etc., numa ficção parente da do texto poético sem música; ela é, portanto, qualificada para assumir o papel de sinal visível, na orientação, quando indispensável. O seu papel será dependente de toda a hierarquia cénica, à qual, no entanto, não pertencerá. Os elementos de expressão só recorrerão a ela

em caso de urgência; e, da mesma maneira que as rubricas shakespereanas não mencionam os pormenores de uma paisagem ou de uma arquitectura também a indicação pictural apenas dará um índice sucinto, sem uma linha mais do que as necessárias para a nossa breve e pronta orientação: substituirá com vantagem as rubricas escritas - eis tudo. Em muitos casos, a luz e a cor vivas poderão aproximar-se da indicação, precisando a sua expressão pela forma, o movimento de uma sombra, a cor ou a orientação de uma claridade[8].

As divisões sistemáticas atenuam-se, assim, naturalmente, no exercício prático do dramaturgo — encenador — mas são, no entanto, indispensáveis ao justo manejamento dos factores da representação. E, ,ainda, uma ordem de sinais, sem emanar precisamente do texto, nem servir de orientação necessária, como as indicações de uma partitura para justa interpretação da música : precisam a expressão sem explicá-la; confirmam a idealidade do lugar num símbolo visível e arrastam o corpo vivo nesse símbolo. Certos pormenores do espaço, da cor fixada, juntos às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais projectando sombras mais ou menos móveis e que nada significam de preciso, mas contribuem para a vida do movimento, são dessa ordem. Sempre com a condição do corpo as agregar como fazendo parte da sua criação no espaço. O dramaturgo - encenador é um pintor que dispõe de uma paleta viva; o actor guia a sua mão na escolha das cores vivas, na sua mistura, na sua disposição; depois, penetra ele próprio nessa luz e realiza, em duração, o que o pintor só teria podido conceber no espaço.

Renunciando ao seu papel fictício na pintura, a cor obtém vida no espaço; mas torna-se, então, dependente da luz e das formas plásticas que determinam a importância variável. A sua realidade viva priva-a dos objectos que representaria ficticiamente numa tela; não será a ela que deverá recorrer-se para a representação dos objectos em cena. (Excepção feita,

---

[8] Uma latada pode indicar-se simplesmente pelo recorte das sombras que a luz do alto lança no solo e nas paredes, em que participam o corpo vivo e as formas inanimadas. Esse recorte, feito de obstruções invisíveis, pode tomar parte no movimento, tornando as sombras móveis à vontade. (N. do A.)

como vimos, aos índices, aos sinais, indispensáveis à orientação do espectador).

A cor viva é a negação do cenário pintado. Quais serão, para a arte dramática, as consequências de tal renúncia?

5. A UNIDADE ORGÂNICA

Quando um pintor procura o seu modelo, conserva em imaginação as fontes que lhe oferece o processo de arte que emprega e as restrições, os sacrifícios que lhe impõe. As possibilidades e impossibilidades da pintura estão sempre presentes diante dele; e habitua-se tão bem, que a sua vida de pintor e a consciência que tem das condições da sua profissão se identificam para ele numa afirmação: é pintor, portanto goza de tais vantagens e deve consentir em tais sacrifícios. Isso é para ele indiscutível e é apenas no interior desse quadro que tenta as suas pesquisas. Desse ponto de vista, que se passa com o dramaturgo? Se é um verdadeiro dramaturgo, toda a sua actividade tende para a representação da sua obra escrita: quer dirigir-se não só aos leitores, mas também aos espectadores. Como a representação se faz no teatro e não é aí que se elabora um manuscrito, o dramaturgo vê-se obrigado a distribuir a sua atenção entre um trabalho de que é senhor - o manuscrito da sua peça — e um processo que escapa à sua concentração cerebral — a encenação dessa mesma peça. Oscila entre as duas situações como faria um pintor se a sua tela estivesse já dependurada, ainda vazia, na exposição, enquanto a sua paleta tivesse ficado cheia de cores frescas no seu estúdio; na exposição, procuraria evocar a ordenação das cores; no estúdio, desenharia ardentemente a superfície libertadora da sua tela. Simplesmente, para o dramaturgo, o desejo de uma cena é menos preciso do que para o pintor o da tela; a paleta dramática transborda de situações e pode, em rigor, bastar-lhe; entrega-se, portanto, em solidão, a esse jogo, um jogo perigoso que só abrange metade da sua obra. Vem, então, o momento da explosão, isto é, de representação! O autor leva ao Teatro anotação de um trabalho concentrado e

recolhido. A sua tela, a cena, tem as qualidades e as dimensões sonhadas no silêncio de um gabinete de trabalho? Que importa! A cena é a cena e é pegar ou largar. A peça é que tem de acomodar-se; a cena não se presta a concessões; nem sequer foi feita para isso. E parece evidente que é a coisa escrita no papel que deve possuir a elasticidade suficiente para se adaptar a dimensões que se apresentam como imutáveis.

Como o pintor é feliz! Pode levar a sua tela para o estúdio e uni-la à sua paleta; ele preside a essas bodas, na intimidade. O autor dramático, pelo contrário, leva o seu manuscrito ao Teatro e não é, precisamente, no mistério e no recolhimento, nem, sobretudo, no silêncio que a união se consuma! As duas partes conhecem-se, por assim dizer, e fazem reciprocamente descobertas bem singulares. Garante-se que deve ser assim, que será sempre assim. A noiva - a cena - atavia-se sem se preocupar com o gosto do pretendente — o drama — o qual, maltratado, mutilado mesmo, acaba por quase desaparecer na *toilette* gritante da esposa. Entram, então, os convidados e a festa atinge o auge perante o autor de tanto mal, que esquece a sua vergonha nos aplausos e no tumulto. Quando esse infeliz volta ao seu gabinete de trabalho, ainda agora tão frequentado... apenas pode contemplar papel manchado. Se se volta para a cena, apenas respira a poeira envenenada dos telões mais sujos ainda. E, se se detém entre os dois lugares, sente a sua obra escapar-lhe para sempre e perder-se na valeta. Tal é a obra do autor dramático. Mas voltemos aos artistas, os quais, assim como o pintor, identificam a sua existência com as exigências favoráveis ou restritivas da sua «profissão»; nunca terá a ideia de separar as suas aspirações artísticas mais altas dos meios de execução característicos da sua arte. Para um pintor, o pincel, as cores e a superfície plana que o esperam são, de qualquer modo, a sua maneira de pensar, de imaginar a sua obra; conhece-os e não procura outros. Assim é também para os outros artistas. Há um, todavia, que é uma excepção: o artista que não tem nome, para uma arte que também o não tem... — O autor dramático nunca considera a cena, tal como lha oferecemos, com um material

técnico definitivo; consente em acomodar-se; vai até o ponto de moldar o seu pensamento de artista sobre esse triste modelo e não sofre demasiado porque só assim consegue obter um pouco de harmonia. A sua situação é, portanto, a de um pintor que só dispusesse de um número insuficiente de cores e uma tela de dimensões ridículas e sempre as mesmas. Essa situação é bem pior ainda, porque um pintor de génio encontrará sempre o meio de se exprimir, conquanto o princípio essencial da sua técnica não seja falseado, isto é, conquanto se trate sempre de pincéis, de cores e de superfície plana. Mas a cena moderna oferece ao dramaturgo um contra-senso técnico; ela não é um meio que possa ser consagrado a uma obra dramática; é por uma violência inconcebível que somos obrigados a aceitá-la e até a considerá-la como tal. Infelizmente, o hábito impôs-se; é com esse material que o dramaturgo a concebe, sob pena de não fazer «teatro». O termo está consagrado: não é a cena que se acusará de não ser «teatro», mas sempre e só o dramaturgo; eis porque ele é um artista sem nome: não domina uma técnica; é a técnica da cena que o domina. O artista tem de ser livre; o dramaturgo é escravo. Actualmente não é nem pode ser um artista.

Um dos objectivos desta obra é secundar o autor dramático nos seus esforços para conquistar o plano, tão ambicionado e que poderia merecer, de artista. Para isso, dar-lhe um material técnico que lhe pertença e colocá-lo, assim, à medida de realizar obra de artista.

A escravidão, como todos os hábitos, pode tornar-se uma segunda natureza; e foi isso que aconteceu ao autor dramático e ao seu público. Trata-se, portanto, de uma conversão, no próprio sentido da palavra. A função cria o órgão. Que em psicologia ou em zoologia esta afirmação só seja aproximativa, pouco importa neste caso, porque é evidente que, em arte, é solenemente exacta, uma vez que, nos nossos dias, a função do dramaturgo ainda não criou o seu órgão — quer dizer, não é organicamente que a obra de arte dramática se apresenta aos nossos olhos, mas por um automatismo artificial, exterior, e que não pertence ao seu organismo. Será, provavelmente na

própria função que devemos procurar e encontrar o ponto fraco que colocou o dramaturgo na dependência e que contribui para mantê-la.

A análise que fizemos das diferentes artes, no único ponto de vista da arte dramática e independentemente dos nossos processos de encenação actuais, ajudar-nos-á possivelmente a descobrir esse ponto. O princípio da decoração não teria sido sugerido, primitivamente, pelo próprio dramaturgo? E não seria prolongado, actualmente, esse impulso inicial por efeito de inércia e fora de propósito? O emprego desordenado da pintura dos cenários é tão característico de toda a nossa encenação, que telões pintados e encenação são quase sinónimos. Ora, todos os artistas sabem que o objectivo desses telões não é apresentar-nos uma combinação expressiva de cores e de formas, mas indicar (como vimos atrás) uma multidão de pormenores e objectos. É, pois, de presumir que tenha sido a necessidade de mostrar esses objectos que influiu no dramaturgo no sentido de se dirigir, ao acaso, ao pintor. E o pintor apressou-se a responder-lhe. Se se coloca no lugar do autor quando este procura o seu tema e tenta fixá-lo, é evidente que esse é o minuto precioso que decide da sua liberdade técnica ou da sua dependência. Suponhamos que ele julga poder libertar-se dos meios impostos, chocará logo em seguida com a concepção, não propriamente de um tema, mas com a própria ideia do que é um tema destinado a ser representado. Para ele é a exposição de caracteres em conflito uns com os outros; desse conflito, resultam circunstâncias particulares que; obrigam as personagens a reagir; e é da sua maneira de reagir que nasce o interesse dramático. Tudo se faz para isso; nunca pensou noutra coisa; a seus olhos, a arte dramática consiste, inteiramente, na maneira de reagir que lhe parece susceptível de variar indefinidamente. No entanto, apercebe-se de que não é o caso; de que as reacções não variam até o infinito mas, pelo contrário, se repetem constantemente; de que neste sentido a natureza humana é limitada e de que as nossas paixões têm cada qual o seu nome. O dramaturgo procura, então, as dificuldades — dificuldades de dimensões. Para apresentar

um carácter é preciso tempo em cena e espaço no papel. A escolha é, portanto, limitada. O romance ou o estudo psicológico dispõem, no papel, de um espaço infinito; a peça só possui três ou quatro horas[9]. É necessário procurar noutro lado e é, então, que entra em jogo a influência do meio. O meio é sempre histórico e geográfico, dependendo de um ambiente e de uma cultura que se indicam aos olhos por um conjunto de objectos definidos. Sem a vista desses objectos, o texto da peça teria de conter uma quantidade de noções que paralisaria completamente a acção. Portanto, é forçosa a intervenção do cenário.

O cenário, sabemo-lo agora, não é apenas uma questão de oportunidade, como se pretendia fazer-nos acreditar; no teatro, não estamos no cinematógrafo; as leis que regem a cena são, acima de tudo, de ordem técnica. Querer mais ou menos representar tudo e invocar, para isso, a liberdade do artista é levar a arte dramática além dos seus limites e, portanto, do domínio da arte. Enquanto o autor permanece perante os caracteres que criou e as suas reacções, encontra-se relativamente só em relação à sua obra. Mas, desde o momento em que se serve da influência do meio para variar os seus motivos, encontra a encenação e tem de contar com ela. Actualmente, não se preocupa senão com as possibilidades de representação cénica das coisas; rejeitará determinado projecto como demasiado difícil e, em geral, restringirá a sua escolha aos lugares que sabe fáceis de realizar e poderão conservar a ilusão que deseja. Como a avestruz quer ignorar o perigo. Como não aperceber-se, todavia, de que a técnica decorativa é regida por outras leis que não as das possibilidades? Atirando dinheiro pelas janelas, o autor tudo pode obter em cena. Os romanos faziam passar uma ribeira na arena, no meio de uma vegetação densa com uma floresta virgem. O duque de Meiningen comprava museus, apartamentos, palácios para realizar duas ou três cenas e o resultado era lamentável. - Não; a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é

[9] Pôr em cena um carácter pela descrição e para o desenvolvimento do qual foi preciso um volume de trezentas páginas e uma das monstruosidades banais do nosso Teatro. (N. do A.)

esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é «impossível» e suprime a peça.

Na escolha do seu modelo, o autor não tem que interrogar o encenador, mas o actor; porquê não admitir que se peça conselho a este ou àquele actor? É a ideia do actor vivo, plástico e móvel, que deve ser o seu guia. Deve perguntar-se, por exemplo, se a necessidade de indicar com insistência tal meio convém à presença do actor e não se essa indicação é apenas «possível». Do ponto de vista técnico, a sua escolha só diz respeito ao actor; do ponto de vista dramático, diz respeito mais ou menos à importância que quer ou deve dar à influência do meio. Entre os dois pontos de vista, deve escolher em consciência de causa e, portanto, conhecer perfeitamente a hierarquia cénica normal e os seus resultados. A sua técnica de artista determina a sua escolha. O pintor não se preocupa com o facto do relevo plástico lhe ser recusado. A sua técnica não é uma questão de possibilidades desta ordem. Assim deve ser para o autor dramático. Não deve entristecer pelo facto de não poder colocar a sua personagem numa catedral, mas pelo contrário, evitar as contingências que possam prejudicar a sua pura aparição. O romancista, o poeta épico, podem evocar os seus heróis pela revelação do seu meio; a sua obra é uma descrição e a acção coloca-se na descrição, uma vez que não é viva. O autor dramático não conta coisa alguma; é livre, nua a sua acção; todas as contingências tendem a aproximá-lo da descrição - romance ou poema épico - e a afastá-lo da arte dramática. Quanto mais indicações do meio forem necessárias à acção - isto é, tornar plausíveis os caracteres, as circunstâncias e as reacções - tanto mais se afastará da Arte viva. A razão é pura e simplesmente técnica e ninguém pode alterá-la.

Quanto mais o pintor se aproximar da escultura, menos será pintor; quanto mais o escultor procurar ambiente, menos escultor será; etc. - Quanto menos o autor dramático tornar as suas personagens dependentes do meio, mais será dramaturgo; porque, quem diz dramaturgo diz também encenador; é sacrilégio especializar as duas funções. Temos, portanto, de estabelecer

que se o autor não as acumula em si próprio, não será capaz nem de uma nem de outra, pois é da sua penetração recíproca que deve nascer a arte viva. Com muito raras excepções, ainda não temos essa arte, como não temos esse artista. Deslocando o centro de gravidade, temo-lo como que dividido; a nossa arte dramática repousa, por um lado, sobre o autor e, por outro, sobre o encenador, apoiando-se ora num ora noutro. Deveria repousar, clara e simplesmente, sobre uma e a mesma pessoa.

A fusão técnica dos elementos representativos tem a sua origem na ideia inicial da arte dramática. Depende de uma atitude do autor. Esta atitude liberta-o; fora dela, não é um artista.

Neste momento, o leitor pergunta, sem dúvida, qual é, afinal, essa atitude, essa ideia inicial. Talvez tenha a intuição dela e queira precisá-la.

Em arte, uma questão precipita-se sempre sobre o tapete provocante das discussões que não conduzem a coisa alguma, uma vez que permanecemos no mesmo sítio, tanto depois como antes. Pretendo falar no tema de uma obra de arte e até que ponto uma obra de arte comporta um tema - um tema que se chama título? - Actualmente, tudo se intitula; de um fresco majestoso e perfeitamente explícito, até à mais fútil improvisação pianística. Isto leva-nos a crer que os artistas duvidam lamentavelmente do alcance das suas obras e do seu interesse. Se é evidente que pobres e pretensiosos acordes têm necessidade de ser colocados em qualquer lugar de festa ou paisagem sugestiva, para terem um simulacro de direito à vida, muitas obras ricas e viris rebaixam-se ao nível de meras ilustrações com títulos supérfluos. Em música, por exemplo, a indicação da tonalidade ou do número de ordem dá sempre uma impressão de nobreza que nenhum título conseguiria alcançar. A Sinfonia Heróica não ganha nada em ser intitulada; e revoltar-nos-íamos se chamássemos a Nona de maneira diferente...

No entanto — e este «no entanto» é sempre tempestuoso nas discussões - uma vez que são os artistas quem intitula as suas obras, terão eles, provavelmente, além das dúvidas que possam conceber sobre a perspicácia do público, outros motivos? Terão

necessidade de um estimulante preciso para criar certas obras? Há pensadores profundos que só conseguem pensar com a pena na mão. Um título terá o lugar da pena na mão dos artistas?

A questão poderá pôr-se, portanto, sob dois aspectos diferentes: a preocupação do público e a necessidade de estimulante. Sabe-se com que cuidado e com que ardor os artistas expõem as suas obras; qual a importância que atribuem, apesar de tudo, à crítica e a satisfação legítima que encontram na notoriedade. - No entanto, eles não desprezam todo o público, sabem bem que abismo os separa - pelo menos nos nossos dias; e, então, incontestavelmente, os seus títulos são um traço de união, respondem à eterna questão: «Que é que isto representa?» - Esta pergunta é a primeira que os olhos do visitante exprimem, fixando-se numa obra de arte; em seguida - e é ainda uma excepção - o olhar torna-se, a pouco e pouco, contemplativo. Quando o visitante sabe o que deve representar, acrescenta, por deferência, o nome do artista, pois sente-se calmo e satisfeito e põe-se a julgar, pelos seus olhos, até que ponto a obra corresponde ao respectivo título. Ninguém compraria um catálogo sem títulos. Um concerto sem programa precipitaria o auditor na maior das confusões. Porquê? Pode seriamente supor-se que, se se trata de uma sinfonia, ele se prepara para essa sinfonia, etc...? Oh! Não. Pouco lhe importa, na verdade; mas tem de saber o que é; isso ilude a sua inércia; e se, por felicidade, o título é sugestivo, entrega-se a um autêntico bem-estar. Quem não viu o olhar de curiosidade e de prazer com que percorre o programa e o olhar vago e desinteressado que eleva, em seguida? Quando se aborrece, demasiado, durante a execução de um trecho, recorre de novo ao programa para reconfortar-se; parece dizer: «Não há apenas os sons; há também o título». E, durante um minuto, escuta de novo, com menos inércia. Pode afirmar-se que, sem a ideia de se deslocar e chegar, de entrar e de despir-se um pouco, de olhar-se mutuamente, de aspirar o ar peculiar de uma sala cheia, de considerar os executantes no intervalo, de comprar o programa e de compenetrar-se, etc., o público de música a bem pouca coisa se reduziria. Que diferença entre a expressão exaltada e, às vezes, radiante do público que chega

e se instala e a que ele toma, mal a música começa! É que a música pede-lhe qualquer coisa e ele esquece-o sempre, até o último momento, quando já é demasiado tarde...

Com o programa, poderá julgar. Ora, nada no seu ser está preparado para reagir fortemente, para participar com alegria e coragem na criação do artista. É preciso orientá-lo antecipadamente, para que possa rapidamente procurar nas suas recordações qualquer coisa análoga ao título. Se não encontra coisa alguma, o título ainda o perturba mais e a obra é duplamente enigmática para ele. Por exemplo: «Olhar no infinito». Ainda que os visitantes, na maioria, tenham constantemente nos lábios as palavras eterno e infinito, nunca pensaram nelas. O título que se pensa dar como a essência humana fica letra morta para eles. Bem podem assumir um ar entendido, franzir as sobrancelhas, que esta comédia não os aproxima de uma obra cujo próprio título lhes escapa. De resto, esse título resulta ou de um erro de juízo ou de uma necessidade de estimulante para o artista - talvez até as duas coisas.

É preciso não confundir o título e o tema. Por exemplo, sabemos, pela história, que a vida dos poderosos deste mundo era o assunto imposto aos artífices-escultores e pintores egípcios; ou, ainda, que os temas religiosos foram durante muito tempo a justificação pública das obras de arte. Isso prolongou-se, até, como um tique. Claude Lorrain dá títulos bíblicos às suas paisagens! Aí título e tema confundem-se para exprimir a cultura, a disposição particular de uma época; o título não serve de orientação problemática. Uma bela mulher com uma criança nua sobre os joelhos não pode ser senão a Madona; e se Rafael lhe tivesse chamado «Camponesa da Campânia», haveria escândalo.

A cultura moderna abriu-nos todos os campos; a dificuldade da escolha tanto como a liberdade do artista tocam a anarquia. A arte já não tem público; o público não tem arte; a arte não quer saber de nós. Forçoso é, então, explicar uma produção que nos é tão estranha como um objecto exótico cuja forma nada nos diz sobre o seu uso. Por seu turno, o artista, não encontrando

em nós a sua obra — em nós, que deveríamos ser o seu tema e o seu título — procura-a noutro lado. Ora, noutro lado, o tema e o título já não se confundem e a sua liberdade anárquica empurra o artista, naturalmente, a limitar prudentemente e desde a origem a sua concepção; determina-a por um título e agarra-se a esse ponto fixo e inteligível no mar angustioso das possibilidades. O público toma a coisa como boa, sem suspeitar de que, quase sempre, o título é apenas o que a pena é para o pensador; ele permitiu a obra; eis tudo; o seu valor não é inteligível, mas antes moral; o artista precisava dele e, acabada a sua obra, conserva-o abusivamente como uma construção que, terminada, conservasse ainda os andaimes.

Pretender representar um tema é afastarmo-nos sempre da obra de arte que é, na sua essência, uma expressão pura e simples, sem tema dado. Intitular uma obra é dar-lhe a qualidade de ilustração. Tomar um tema sem o intitular, mesmo na sua intimidade pensada, é tender para a obra de arte. Realizar uma expressão que resulta de um desejo irresistível e sem objectivo preciso, é fazer obra de arte. Se acontecer que possa dar-se a essa obra de arte tal ou tal denominação aproximada, isso nada tem de comum com a ilustração; é, pelo contrário, a prova da realidade do desejo e da sua misteriosa e profunda humanidade. Se a nossa arte tivesse um público, muitas obras seriam objecto da nossa veneração e provocar-nos-iam uma emoção fecunda, introduzindo-nos no santuário mais secreto do artista, por vezes até o mais ignorado dele próprio.

Isto conduz-nos às noções de Indicação e de Expressão, da escolha que o autor dramático faz e da atitude resultantes dessa escolha. Como os outros artistas, ele encontra-se entre o desejo de exprimir qualquer coisa e a necessidade de Expressão; entre o tema a exprimir e uma Expressão a representar. Inclinando-se para a indicação, acumula noções inteligíveis cujas consequências são sérias para o encenador — como já vimos — e enfermam, necessariamente, a expressão que deseja. Inclinando-se para a Expressão, pode entregar-se a uma hierarquia normal e orgânica dos elementos da representação e

«representar» a sua Expressão, tão puramente como deseja. As noções inteligíveis serão, pois — tal como um título para as obras de arte sem objecto — a simples consagração do seu desejo, mas não o seu pretexto.

A fusão dos elementos representativos não pode ser determinada em si própria, por si própria. Se conhecemos bem esses elementos, se sabemos medir o seu poder de expressão e os seus limites respectivos e colocá-los em consequência, possuímos os meios cuja realização depende, então, exclusivamente do autor. E eis porque a ideia de tema toma agora um alcance técnico; a fusão dos elementos não será mais, como nos nossos palcos, regulada antecipadamente e imposta ao dramaturgo, mas incumbir-lhe-á toda a responsabilidade. Tem, assim, obrigação de ser artista; e, ainda que os elementos que emprega estejam, de futuro, à sua disposição, não os tem, no entanto, numa só mão; para realizar o seu sonho de artista, tem necessidade, sem dúvida, de colaboradores. Será uma nova dependência? Mal tendo alcançado o plano de artista, na posse pessoal da sua técnica, vai recair sob tutela e perder o benefício dos seus diversos sacrifícios? Qual será o alcance dessa colaboração? Será um simples auxílio mútuo ou penetrará mais profundamente e até à escolha do seu tema? Deixemos de parte os serviços materiais que o electricista, o carpinteiro e outros artífices estarão dispostos a oferecer-lhe; agem por si hierarquicamente no que respeita o corpo do actor, que os comanda. Consideremos apenas os elementos situados aquém desse corpo, aqueles que lhe ditam a sua vida e o seu movimento; depois, ocupar-nos-emos desse corpo, intermediário maravilhoso, dominado pelo dramaturgo e dominando, por seu turno, o espaço, confiando-lhe a própria vida.

Os nossos hábitos do Teatro tornam muito difícil admitir a liberdade conquistada pela encenação e o novo manejamento dos elementos da representação. Vemo-nos sempre diante desse espaço limitado por um enquadramento e cheio de pinturas no meio das quais se movem os actores, separados de nós por uma linha de demarcação perfeitamente nítida. A presença de peças e de partituras nas nossas bibliotecas quer convencer-nos

sempre da obra dramática fora da representação. Lemos a peça ou tocamos ao piano a partitura e estamos convencidos de que vive assim e de que a possuímos. Donde viria, sem isso, o nome de um Racine ou de um Wagner? Não é evidente que a sua obra está nessas folhas de papel? Que importa, então, a sua representação, uma vez que o texto, em si, pode ficar imortal? Eis a questão! O autor dramático escolheu uma forma de arte que se dirige aos nossos olhos e a sua notação no papel basta, no entanto, à sua glória.

Que seria de um Rembrandt se tivéssemos apenas a descrição dos seus quadros? As cores não se descrevem, direis? Porque não, se admitimos que as palavras e os sons descrevem e exprimem a vida ardente no espaço? Se essa vida não é para a obra de arte dramática senão um momento secundário, até mesmo dispensável, porquê, nesse caso, tanto barulho, encher a nossa vida pública e erguer templos dispendiosos? Se é esse o caso, que a peça seja considerada como um romance dialogado ou uma sinfonia mais ou menos cantada e não falemos mais nisso; e olhemos para a pintura e a escultura; o nosso corpo será sempre bastante vivo para nos levar ao trabalho, aos nossos prazeres, à nossa alimentação, ao nosso sono; porque ele não pode ser um livro nem uma partitura; e, de resto, não é imortal.

«O teatro do século XIX», por exemplo; abri o livro; ele analisa a peça escrita, nada mais. Conheci um rapazinho que abria, com um bater de coração, os livros cujo título tivesse esta palavra fatídica: teatro. Julgava encontrar sempre mais alguma coisa do que palavras. Nós crescemos; a nós, as palavras bastam-nos. Os nossos autores dramáticos são escritores de palavras. Se numa peça clássica — isto é, em que as palavras escritas são muito conhecidas e aceites — um actor se deixar ir, no entusiasmo da sua representação, eliminando ou acrescentando palavras faladas, clama-se que comete um sacrilégio. Que diria Shakespeare, o homem da Vida? O verdadeiro artista não se agarra obstinadamente à obra de arte. Traz a arte na sua alma, sempre viva. Destruída uma obra, outra a substituirá. Para ele, a Vida passa antes da sua

representação fixada e imóvel, qualquer que ela possa ser; e, com mais forte razão, antes da palavra! Nós estamos tão degradados, que a palavra passa antes da vida e, no caso particular, antes da própria obra, pois estamos prestes a renunciar facilmente à sua existência integral no espaço, conquanto a sua presença abstracta nas estantes das nossas bibliotecas seja salvaguardada.

E ousamos falar de arte dramática!

Robinson Crusoe deve ter procurado palavras na sua memória e tentado com elas reconstituir esta ou aquela peça lida outrora. Levando-o a solidão a esquecer-se de si próprio, acompanhava, a pouco e pouco, essas palavras com um gesto, uma mímica espontânea; quando a sua memória fraquejava, o gesto tornava-se mais insistente, para substituir a palavra. Depressa o prazer da ficção vivida se apoderava do pobre solitário: ele vivia a peça, não a recitava; cada vez mais se afastava das bibliotecas do continente. E, no dia seguinte, caçando ou trabalhando, a vista das suas mãos, do seu corpo, emocionava-o: não contivera esse corpo a alma de Otelo, por exemplo, e não tinha feito irradiar essa alma no espaço? Não tinham os seus olhos visto Desdémona e não tinham chorado sobre o seu coração inocente? A palavra! Ah! Ele tê-la-á, vai forjar palavras para este corpo! E eis o poeta dramático que nasce em Crusoe para a vida do seu próprio corpo. «Tu queres palavras», diz-lhe ele, «tê-las-ás e sempre diferentes se for preciso; serás rico de palavras e lançarás realmente a tua riqueza para o céu; porque haverá sempre palavras para o teu corpo único!

Elas são a tua moeda e as tuas servidoras; tu dizes-lhes: Venham! e elas vêm; tu apoderas-te delas; elas fogem; e tu, tu ficas, sempre rico e cumulado de uma vida, que as palavras não conhecem! Tu és a minha biblioteca, de futuro, a minha sinfonia, o meu poema e o meu fresco: eu possuo a arte em ti! Eu sou a Arte».

O Teatro intelectualizou-se; o corpo não é mais do que o portador e representante de um texto literário e só nesta qualidade se dirige aos nossos olhos; os seus gestos e as suas evoluções não são ordenados pelo texto, mas simplesmente

inspirados por ele; o actor interpreta a seu agrado o que o autor escreveu, e a grande importância da sua pessoa em cena não é técnica, mas devida apenas à sua interpretação; ainda que, de ordinário, componha o seu papel, por um lado, enquanto os cenários se pintam, por outro. A sua reunião é, em seguida, arbitrária e quase acidental. Este processo repete-se em cada nova peça e o seu princípio continua o mesmo, qualquer que seja o cuidado posto na encenação.

Ora, coisa característica, todo o esforço sério para reformar o nosso Teatro dirige-se, instintivamente, para a encenação. Para o texto da peça, as flutuações do gosto - vêm do classicismo, do romantismo, do realismo, etc., que se invadem umas às outras, combinam-se, aprovam-se e desaprovam-se e apelam desesperadamente para o decorador sem serem ouvidas. E, apesar de tantas variedades, permanecemos no mesmo lugar. As minuciosas indicações cénicas que o autor acrescenta, por vezes, ao texto da sua peça, fazem sempre um efeito pueril, tal como a criança que quer entrar, à viva força, na sua pequena paisagem de areia e de raminhos; a presença real do actor esmaga a construção artificial; o seu contacto é, só por si, grotesco, porque sublinha o esforço impotente. Enfrentando corajosa e directamente a encenação em si, verificamos que, no fim de contas, o que está em causa é todo o problema dramático. De facto, para que peças já existentes pretendemos reformar a cena? Qual será a nossa escala de valores? Pretendíamos encarar apenas a cena e esta escapa-se; só por si, que é ela? Evidentemente, nada. É por termos querido fazer qualquer coisa nela mesma que nos afastamos tão definitivamente da Arte. Seria preciso, desde o começo, fazer tábua rasa; operar na nossa imaginação essa conversão tão difícil que consiste em não ver mais os nossos teatros, os nossos palcos, as nossas salas de espectadores; nem mesmo sonhar com isso e libertar completamente a ideia dessa norma de aparência imutável.

Disse sala de espectadores..., sem dúvida, no entanto a arte dramática não representa para outros o ser humano, é independente do espectador passivo, é viva ou deve sê-lo e a vida diz respeito àquele que a vive. O nosso primeiro gesto

será o de nos colocarmos, nós próprios, em imaginação, num espaço ilimitado e sem outra testemunha que, justamente, nós próprios, assim como o Crusoe de há pouco. Para fixar quaisquer proporções a esse espaço, devemos caminhar, depois parar, depois caminhar de novo para nos determos. Estas etapas criarão uma espécie de ritmo que se repercutirá em nós e despertar-nos-á a necessidade de possuir o Espaço. Mas ele é ilimitado; o único ponto de referência somos nós próprios. Somos, portanto, o centro, onde quer que nos encontremos. A medida estará em nós próprios? Seremos nós os criadores do espaço? E para quem? Estamos sós. Será, portanto, só para nós que criaremos o espaço, isto é, as proporções que o nosso corpo poderá medir no espaço sem limites que lhe escapam.

Então, o ritmo oculto, de que até aqui estivéramos inconscientes, revela-se. Donde vem? Afirma-se que provoca reflexos. Sob que impulso? A nossa vida interior cresce; impõe-nos um gesto de preferência a outro, um passo deliberado em vez duma mobilidade incerta ou o inverso. E os nossos olhos abrem-se, finalmente: vêem o passo, o gesto que nós apenas sentimos; e olham-nos; a mão avançou até aqui; o pé passou acolá; são duas porções de espaço que se mediram. Fez-se alguma coisa para as medir? Não. Nesse caso, porquê até ali e não mais longe ou mais perto? Foram, portanto, conduzidos.

Não é mecanicamente que possuímos o Espaço de que somos o centro: é porque estamos vivos; o Espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o Espaço; o nosso corpo, exprime-o. Para chegar a esta suprema convicção, tivemos de caminhar, gesticular, curvarmo-nos e erguermo-nos, deitarmo-nos e levantarmo-nos. Para chegar de um ponto a outro fizemos um esforço, por menor que fosse, que correspondeu às pulsações do nosso coração. As pulsações do nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não. No Tempo. Para medir o Espaço, o nosso corpo tem necessidade do Tempo. A duração dos nossos movimentos mediu-lhe a extensão. A nossa vida cria o Espaço e o Tempo um para o outro. O nosso corpo vivo é a Expressão do Espaço durante o Tempo e o Tempo no Espaço. O espaço vazio é ilimitado; onde nós nos colocámos, no princípio, para começar um diálogo, indispensável, não existe. Só nós existimos.

Em arte dramática, também só nós existimos. Não, há sala nem cena sem nós ou fora de nós. Não há espectador nem peça sem nós, unicamente sem nós. Nós somos a peça e a cena; nós, o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático.

A obra dramática é a única obra de arte que se confunde com o seu autor. Ela é a única cuja existência é certa sem espectador. O poema tem de ser lido; a pintura, a escultura, olhadas; a arquitectura percorrida; a, música ouvida; a obra de arte dramática é vivida; é o autor dramático quem a vive. O espectador vem convencer-se; nisso consiste o seu papel.

A obra vive em si própria e sem o espectador. O autor exprime-a, possui-a e contempla-a ao mesmo tempo. Os nossos olhos, os nossos ouvidos só aprenderão o eco e o reflexo. O quadro da cena não é mais do que um buraco de fechadura através do qual surpreendemos manifestações de vida que não nos são destinadas.

Fizemos, pois, tábua rasa e, para o nosso movimento, conquistámos virtualmente o Tempo com o Espaço. Não nos são impostos nem pela duração de um texto nem por uma cena preparada; estão nas nossas mãos e esperam as nossas ordens. Por eles, tornamo-nos conscientes do nosso poder e exercemo-lo para criar livremente a obra viva, mas livremente, desta vez! Voltamos às origens; é das origens que vamos partir. Os nossos antecedentes não serão mais nem a literatura nem as belas artes seculares. Temos a vida nas suas raízes, donde agora jorrará uma seiva nova para uma árvore nova, da qual nenhum ramo será arrancado arbitrariamente. E se, como para as outras obras de arte, a obra dramática é o resultado da modificação das relações (ver atrás a citação de Taine) o que é incontestável, resta-nos encontrar em nós próprios o elemento modificador. Em nós próprios, porque, fora disso, apresentar-se-ia preparado para fins estranhos à vida do nosso corpo. Vimos, precisamente, que é a nossa vida afectiva, interior, que dá aos nossos movimentos a sua duração e o seu carácter; sabemos, também, que a música exprime essa vida de uma maneira, para nós, indubitável e que modifica profundamente

essas durações e esse carácter. Possuímos nela um elemento profundamente emanado de nós próprios e de que aceitámos já e por definição a disciplina. Será, portanto, da música que nascerá a obra de arte viva; a sua disciplina será, para a nova árvore, o princípio de cultura por excelência que nos garante uma floração rica; mas com a condição de a incorporar organicamente nas suas raízes e de penetrar-lhe, assim, a seiva. O Ser novo — nós próprios — será colocado sob o signo da música. Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo é o primeiro passo para a obra de arte viva; e, como todos os estudos elementares, este começo toma uma importância decisiva. De uma justa assimilação dependerá todo o desenvolvimento futuro.

Nos capítulos precedentes, determinámos o lugar do corpo na arte dramática e procurámos tirar as consequências técnicas de uma hierarquia organicamente fundada. Para o texto, o ponto de partida, oscilámos, intencionalmente, entre as durações da palavra e as da música. Eis-nos chegados ao ponto em que a hesitação já não é possível; fizemos tábua rasa; temos, pois, de voltar ao princípio, isto é, aos factores de qualquer maneira primordiais: a presença do corpo criando o Espaço e o Tempo vivos e a instauração da música nesse corpo para operar a modificação estética que é própria da obra de arte.

Talvez o leitor pergunte por que não se intitula esta obra «A Arte Dramática», mas antes «A Arte Viva». Para chegar à noção clara de uma arte viva, possível, sem ser necessariamente dramática (no sentido que atribuímos à palavra) forçoso é passar pelo Teatro, pois só o temos a ele. O Teatro não é, no entanto, senão uma das formas de Arte viva, de arte integral; serve-se do corpo para fins intelectuais (se não fúteis); e inclina-se de tal maneira para aquilo que chamamos o sinal, que tende muitas vezes a confundir-se com ele; o que é uma violência feita ao corpo vivo, que deve ser a Expressão, e que ele subjuga ao acaso. Devemos, pois - e isso é evidente - submeter a própria ideia de uma arte dramática a este conceito se queremos marcar-lhe lugar determinado na nossa cultura artística e dar-lhe um nome. Provavelmente que,

então, essa arte, até aqui bastarda e vacilante, encontrará uma justificação suficiente, um pedestal sólido que aumentará muito o valor e o poder para despojar-se dos vãos ouropéis que ostentava tão desastradamente. Podemos prever desde já que a arte dramática deverá ser considerada como uma aplicação especial da Arte viva; qualquer coisa como a nossa arte decorativa em relação às artes plásticas e picturais; e, por ela, convencer-nos-emos, sempre de novo, que não há, em definitivo, senão duas espécies de artes: as artes imóveis e a arte móvel; as belas artes (incluindo a literatura) e a arte viva. A posição excepcional da música resulta de ser colocada no centro, entre aquelas duas espécies de artes. Talvez consigamos sair, agora, da anarquia. O crítico de arte poderá limitar-se a dizer, diante de um quadro, por exemplo, e seguro de ser compreendido: «Não se concebe que o artista imobilize assim o seu objecto, uma vez que as suas linhas não têm contexto». Ou, então, à leitura de uma página: «Nesta descrição, nada se pode ver, nada se pode aprender; as palavras parecem em movimento e o livro *devient à charge*». Ou então, a propósito de qualquer manifestação de arte viva: «Aqui, os autores inclinam-se demasiado ostensivamente para uma aplicação sem motivo». Ou, ainda: «Estas evoluções são pura Expressão e, todavia, os executantes procuram manter-se fora da Indicação. O inconveniente é ter uma participação de luz demasiado sumária e que faz desejar a palavra».

A ignorância da hierarquia que impõe na arte o emprego do corpo vivo arrastou toda a nossa cultura artística para a anarquia e a flutuação. Desejamos sempre cada vez mais ardentemente a vida corporal artística; o movimento tornou-se uma necessidade imperiosa; cada uma das nossas formas de arte pretende exprimi-lo por qualquer preço (e Deus sabe quantas vezes por que preço!); cada qual deseja invadir a outra; e, o mais frequente, o que se chama complacentemente «as buscas» de um artista, representa, além do mais, os esforços que ele faz para sair da sua arte. A vida do corpo em movimento, tornado obra de arte sob o comando da música, pode, por si só, estamos convencidos, repor as coisas nos respectivos lugares. O autor desta obra ouviu um dramaturgo de renome gritar diante de um

simples exercício de plástica ritmada executado com perfeita solenidade: «Mas, então, já não tenho que escrever mais peças!» Depois, terá, sem dúvida, continuado a escrever, sabendo aquilo que só deve fazer e aquilo a que deve renunciar. Com certeza que outros artistas, diante do mesmo espectáculo, teriam proferido a mesma exclamação. O escultor, de volta ao seu estúdio, terá procurado, com inquietação, aquelas das suas obras, dos seus esboços, que nada mais faziam do que imobilizar o movimento maravilhoso que acabava de seguir e contemplar e que, por consequência, se tornam penosamente supérfluos em escultura. Até o arquitecto, cujas visões de espaço e proporções se terão subitamente modificado ou precisado, não pode ver apenas muralhas e pilares... mas há-de impor-se-lhe o corpo vivo e só para ele, para esse corpo incomparável, trabalhará de futuro.

No entanto, se a vida do corpo, obra de arte, já pôde exercer semelhante influência, que será, então, a da experiência do movimento artístico feito no seu próprio corpo! O arquitecto ver-se-á a desejar — desta vez para si próprio — esta ou aquela ordenação do espaço e a recusar outra que anteriormente achava bela e legitima. E o escultor? Encerrar na pedra o movimento que experimentou na sua própria carne tornar-se-á uma função terrível, quase dolorosa, de que sentirá profundamente a responsabilidade; a síntese exigida dele pelo princípio de imobilidade será cada vez mais rigorosa; e se o toma a veleidade de fixar um dos segundos da sua felicidade plástica e viva, isso parecerá uma ironia do seu passado de inconsciência que afastará com desprezo. Se não o fizer, dará uma prova da sua incapacidade. O grau de influência que a Arte viva exercerá sobre o artista será a pedra de toque da sua qualidade de artista.

Mas há ainda mais. E isso conduz-nos à Ideia de Colaboração, inseparável, como vamos ver, da Arte viva e dos seus meios de realização.

6. A COLABORAÇÃO

O artista que sentiu em si próprio — no seu próprio corpo — a chama do movimento estético, experimentará o desejo de a prolongar, de a estabelecer em obras concretas e não apenas em demonstrações fragmentárias; e o problema da escolha por-se-á em toda a sua nudez e com toda a sua importância. Sente perfeitamente que fracassaria procurando transpor para a Arte viva os objectos das artes inanimadas; verifica, assim, que não está aí a fonte de inspiração que deseja. Faz mesmo uma experiência concludente cada vez que, num período de plasticidade viva, móvel, procura realizar, animar, um tema que pode servir a qualquer outra arte. Eis a pedra de toque. O seu objecto é, portanto, ele próprio; sabia-o; agora experimenta-o corporalmente. De que obra é capaz o artista, por si próprio, sem se socorrer de um modelo literário, plástico, escultural ou pictural?

Para simplificar a nossa demonstração, temos sempre falado do corpo, simplesmente; isolámo-lo, até, no espaço indefinido. É claro que é a Ideia do corpo vivo que tomamos como elemento essencial; é evidente que, abandonando a prática da arte viva, nos encontramos em face dos corpos — incluindo o nosso — e que, se o corpo é o criador dessa arte, o artista que possui a ideia possui, implicitamente, todos os corpos. Daí resulta que é com a vida que ele cria, que ele representa — com a vida de seres vivos cuja colaboração voluntariamente lhe é indispensável se não quiser fazer «marionettes» articuladas. A Ideia de Colaboração está implicitamente contida na ideia de arte viva. A arte viva implica uma colaboração. A arte viva é social; é, de maneira absoluta, a arte social. Não as belas-artes postas ao alcance de todos, mas todos elevando-se até à arte. Donde se deduz que a arte viva será o resultado de uma disciplina — disciplina tornada colectiva, se não sempre efectivamente exercida sobre todos os corpos, pelo menos determinante sobre todas as almas para o despertar do sentimento corporal. E, da mesma maneira que só a ideia do corpo — do corpo ideal, se me é permitida a expressão — pôde convencer-nos da sua realidade estética possível e desejável,

também a ideia do sentimento corporal estético saberá orientar e guiar aqueles que não tiveram a experiência efectiva do movimento plástico. Para estes, o contacto e a influência dos seres privilegiados pela vida do corpo serão preciosos. Em pedagogia, a estrita permuta entre o mestre e o discípulo é a condição de uma disciplina produtiva; que faria um sem o outro? O mesmo acontece com a arte viva: as forças empregadas no estudo corporal penetrarão, automaticamente, no organismo reflectido dos outros, para produções e fins que o esforço corporal, só por si, tornaria mais difícil. Por esta troca, a energia dispensada de um lado continuará sempre uma potência viva de nível constante e garantirá, dia após dia, a existência da arte viva.

Suponhamos um poeta — nome pelo qual eu designo um artista que pensa, sente e vê as coisas a uma luz particularmente favorável ao seu relevo e que tem o dom de as exprimir de preferência pela palavra (escrita ou não) — e suponhamos esse poeta possuído pela ideia de colaborar na arte viva e numa obra representativa dessa arte. Sente bem que a sua escolha não poderá ser arbitrária; de resto, a iniciação na vida corporal artística apresenta-lhe sempre, em evidência, a sua vida inteira de poeta de uma maneira mais pura e despojada de ligações supérfluas; portanto, mais simples. Os elementos eternos da humanidade tendem nele a dominar, e de muito alto, as contingências de que se comporia e que a palavra, por si mesma, exprime superiormente. Essa palavra, que era a sua alegria e o seu orgulho ingénuo, adquire um novo poder que não sabe ainda explicar. Continua a dominá-la, sempre; sente, porém, que a domina melhor do que antes e que sabe dar-lhe novas ressonâncias — e, no entanto, essas ressonâncias escapam-lhe, como num apelo para outras ressonâncias... Mais senhor do que nunca da sua vida de poeta, da sua riqueza interior, da visão clara dos seus olhos, ouve as palavras falarem uma linguagem nova cuja significação se engrandece do valor de cada gesto do seu pensamento e que lhe faz experimentar uma plenitude maravilhosa. Analista tanto como poeta, volta a esta função, coloca-se perante novas palavras e

interroga-as. Mas as palavras não lhe respondem; continuam vibrando uma vida misteriosa, iniciadoras de formas desconhecidas e parecem exigir, com insistência, um novo gesto, um novo significado supremo do seu grande Desejo. Estende as mãos para tudo atrair a si e as palavras recusam-se. Que fazer? Lentamente, solenemente, escuta, agora, o seu apelo. Compreendeu: as suas palavras chamam-no; as suas mãos já não devem estender-se mais para agarrar; elas devem oferecer-se, dar-se e, com elas, todo o seu ser, o seu ser, desta vez, integral. O diálogo consumou-se: o colaborador nasceu no poeta. A sua escolha fez-se, ou, antes, já não há escolha! Cada um dos gestos do seu pensamento poderá dá-lo, se quiser, à arte viva, em lugar de encerrá-lo no símbolo das palavras; porque, agora, a expressão da sua vida será a Vida. E as palavras, libertadas, ressoarão para celebrar a sua subordinação à arte viva e pedir-lhe que as anime: o poeta deu-as; só dessa arte quer recebê-las em troca. Quer dizer que o poeta já não deixará, portanto, de ser um literato? Não, sem dúvida. Mas como os outros artistas que se encontram perante a arte viva, fará a experiência de uma situação definitiva de que, anteriormente, não tinha a menor ideia. Compreenderá quantas noções e sentimentos confiava só às palavras, enquanto que elas pertenciam, de direito, à Expressão integral viva; e, inversamente, a quantos objectos dignos da sua atenção poética recusava a expressão literária, absorvido, como estava, por aqueles cujas palavras ainda não tinham esgotado o tema. As outras artes sempre o tinham solicitado e o poeta transpunha-as um pouco na sua e experimentava uma satisfação embaraçosa. Agora, isso já não é possível; onde o pintor, o escultor, etc., parecem inclinar-se para fora dos respectivos quadros, a arte viva erguer-se-á diante do poeta para dizer-lhe: «Traz-mas». Em todos os domínios da arte, a arte viva servir-lhe-á de regulador, revelando os abusos, pacificando as rebeliões; porque com ela, a anarquia deixa de ser possível. E, nesta acção libertadora, o poeta desempenha um papel preponderante, de concerto com o músico.

Disse que a música se encontra num lugar excepcional entre as artes imóveis e a arte viva, transpondo em vida, animada no

Tempo, o que aquelas só podem oferecer no espaço. O poeta partilha esse lugar, mas a outro título; o seu papel é menos técnico. Inspira a forma, na qual deve haver a inteligência; é o título, o alicerce para a construção do edifício vivo. Acabada a construção, parece desaparecer; mas foi ele quem sustentou o peso dos materiais na sua ascensão e quem deu as proporções; indicou-as, mesmo, no espaço, antes da sua existência positiva; sem ele, o edifício não existiria; conteve-o em potência. Agora, é o edifício que contém o poeta, em espírito: na forma da obra de arte viva o poeta realiza a omnipresença. Nem um som musical, nem um gesto corporal que o não possua. Para esta existência maravilhosa, deve consentir em não ser, em primeiro lugar, senão os alicerces; depois, em dar-se completamente. No entanto, como em qualquer construção bem ordenada, a estrutura do edifício e a natureza e a gravidade dos materiais devem exprimir-se claramente. É aí que o poeta conservará um pouco da sua vida pessoal e esses índices serão as palavras do poema vivo. O músico deve ceder a esses índices; foram eles que lhe permitiram erguer o santuário; são eles ainda que suportam e garantem o equilíbrio. Testemunham a ossatura do organismo no qual a música insufla a vida; não são a Expressão; são o sustentáculo. A colaboração não pode, ao mesmo tempo, ser mais estreita e marcar maior subordinação recíproca. O arquitecto da obra de arte viva desdobra-se, assim, em poeta e em músico, um condicionando o outro, mas nunca um sem o outro; o seu equilíbrio não está na igualdade das participações; as suas proporções, pelo contrário, serão sempre variáveis e condicionadas pelas leis do equilíbrio, isto é, do centro de gravidade. Se o músico quer cantar só, o edifício correrá algum perigo; se o poeta quer falar só, arriscamo-nos a ficar apenas com os alicerces, mais ou menos decorados... O poeta é, de qualquer maneira, o continente ou as mãos que conduzem, que sustêm; o músico, o líquido ardente ou os materiais preciosos e trabalhados. A sua união, operada pelo corpo, cria a obra de arte viva; e esta união é tão completa que tanto um como o outro pode apoderar-se dos motivos que as artes imóveis

quereriam em vão realizar e libertar assim a sua visão do que as violentava.

Ora, quando dizemos poeta e músico, não excluímos, evidentemente, os representantes corporais da arte viva! A experiência musical, feita no seu próprio corpo, só a pode dispor favoravelmente quem a tenha sentido e a dirija para os motivos que a arte viva sabe e deve exprimir, afastando-a, ao mesmo tempo e pelo seu sentimento corporal avivado, dos motivos destinados à imobilização das outras artes. A arte viva dirige-se a todo o ser e quanto mais os seus colaboradores puderem dar-lhe vida, mais alto poderá colocar-se a sua missão. A «profissão» viva é ao mesmo tempo muito simples e muito complexa. A teoria é simples, pois pede o dom completo de si própria; mas a aplicação exige um estudo múltiplo que não pode ser feito integralmente por cada qual. E notar-se-á que este princípio nos dá já uma garantia da qualidade puramente humana da obra; as contingências especiais que, como vimos, são do domínio do Signo (por oposição à Expressão) dizem mais respeito aos indivíduos do que à colectividade. Se, por qualquer razão, elas se tornarem momentaneamente necessárias, a obra viva inclinar-se-á para uma aplicação dramática que chama um autor mais do que outro e os colaboradores deverão consentir, por excepção, em não ser mais do que os executantes fiéis da vontade de um só e afastar-se, por um tempo, da Expressão colectiva mais espontânea. A vida da obra manifesta-se também nesta oscilação entre o Signo e a Expressão, que a impede de cristalizar num código estético formal. Esta oscilação prende a atenção, estimula a emoção pelos contrastes que opõe e permite ao indivíduo manifestar-se mais completamente que nunca pela forma exclusiva.

Por exemplo, numa grande festa nacional e patriótica, os motivos históricos (mais ou menos, também, geográficos e sociais) têm um papel considerável a desempenhar; serão mais do que o título; terão de desenvolver-se no tempo e para os olhos. Se não os apresentamos senão sob a sua forma inteligível, isto é, simplesmente dramática, roubamos-lhes o seu valor eterno ou, pelo menos, esse valor não será

representado, mas ficará fechado na acção histórica; e, somos nós, então, quem deverá, silenciosamente, no nosso foro íntimo, deduzi-la do que nos for representado ou do que nós próprios representamos, se formos executantes. A Expressão desse valor eterno das contingências acidentais e históricas não terá revestido uma forma artística; não será revelada como um bem comum, mas ficará submetida à maior ou menor sensibilidade e nobreza de cada indivíduo isoladamente: a essência humana da acção histórica — essência íntima do fenómeno, para falar com Schopenhauer — não terá sido exprimida nem representada. É daí que a oscilação adquire o seu alto alcance social. A emoção divina não deve ser privilégio de alguns, daqueles que sabem e podem desembaraçá-la do seu invólucro acidental; devemos oferecê-la de uma forma claramente acessível a todos. Devemos mostrar aos olhos, fazer escutar aos ouvidos o drama eterno escondido sob os usos, os acontecimentos, os vestuários históricos. E só a arte viva, na sua perfeita pureza, na sua mais elevada idealização, é capaz disso. A festa oscilará, portanto, judiciosamente, entre a Indicação (o sinal) dramática historicamente precisa e o seu conteúdo de eterna humanidade, fora de uma época determinada da história. Em Genebra, em Julho de 1914, o primeiro acto da Festa de Junho, grande espectáculo patriótico comemorando a entrada de Genebra na Confederação Helvética, composto e encenado por Jacques-Dalcroze, deu desse fenómeno estético um exemplo grandioso e, certamente, sem precedentes. Ele realizou a simultaneidade dos dois princípios. O espectador tinha diante dos olhos, ao mesmo tempo, os motivos históricos animados, cuja própria sucessão formava uma acção dramática majestosa, e a sua Expressão puramente humana, despojada de qualquer aparelho histórico, como um comentário sagrado e uma realização transfigurada dos acontecimentos. Este acto foi uma revelação definitiva e, de certo, heroicamente conquistada pelo autor e seus colaboradores!

Mencionámos o facto da obra de arte viva ser a única que existe completamente sem espectadores (ou auditores); sem público, porque ela o contém já implicitamente em si; sendo

esta obra vivida numa duração determinada, aqueles que a vivem — os executantes e criadores da obra — asseguram-lhe, pela sua própria actividade, uma existência integral. Vindo benevolamente convencer-nos a contemplá-la, nada acrescentamos e disso devemos estar conscientes; o contributo específico, a actividade pessoal tão cara ao artista e que ele reclama por sua parte diante de qualquer obra de arte, já não nos é exigido. Mas, por outro lado, a arte viva também não nos autoriza à mortal passividade do público dos nossos teatros. Que devemos nós fazer, então, para participar na sua vida? Qual será a nossa atitude perante ela? Antes de tudo, não nos sentimos perante ela. A arte viva não se representa. Já o sabemos; resta-nos prová-lo. Como? Voltando-lhe as costas como inabordável? Mas não podemos; desde o momento em que ela está, nós estamos com ela, nela. Recusarmo-nos, seria negarmo-nos a nós próprios, como fazemos já em tantas ocasiões da nossa vida social. Não deixemos, ao menos, essa floração miraculosa abrir-se apenas sob os nossos olhos! Tentemos a grande experiência e solicitemos dos criadores da obra que nos arrebatem com eles! Procurarão, então, qualquer traço de união que transporte em nós a chama divina. Por mais pequena que seja a nossa parte de colaboração em a obra, viveremos com ela e descobriremos que somos artistas.

É com emoção que o autor escreve estas últimas palavras. Nelas encerra todo o seu pensamento e resume as suas mais altas aspirações.

O trabalho é não só a fonte da alegria e, portanto, da felicidade, mas também o único meio de levar a cabo não importa que profundo desejo. Por consequência, em todos os domínios, a técnica do trabalho é de uma importância capital. A obra-prima de um mestre, nas antigas confrarias, era, acima de tudo, a prova de domínio técnico. Esses antigos artífices sentiam que só assim podiam chegar à beleza. A busca da beleza ia por si e nunca falavam dela. Só o domínio técnico permitia um objecto de discussão e de esforços.

O autor está convencido de que só a via técnica pode conduzir-nos à beleza colectiva, cuja obra de arte viva é o

modelo. Foi sob o império quase tirânico desta convicção que redigiu a presente obra e lhe deu a sua forma. Querer o fim sem atingir os meios seria, talvez, mais ilusório e perigoso do que de outra maneira, pois a arte abriga um demónio que manda facilmente, ao nosso apelo inconsiderado, um anjo de luz; um demónio que só a escrupulosa rectidão técnica é capaz de manter em servidão. Muitas tentativas de arte integral e mais ou menos colectiva fracassaram e fracassam ainda devido a uma técnica incompleta; toma-se por uma obra inteira o que não passa de fragmento; e é a esse fragmento que se aplicam, então, processos forçosamente impotentes. Criámos abusivamente uma espécie de classificação e considerámos, por exemplo, qualquer preocupação técnica concernente aos objectos como diferente daquelas que dizem respeito aos indivíduos; de tal maneira, que uns chamam-lhe a prática, outros a teoria, esquecendo que as teorias humanas podem igualmente tornar-se técnicas e transformar-se em instrumento de trabalho. Em sociologia, psicologia, etc., os esforços modernos têm todos esta orientação, e discute-se o valor do instrumento. Em arte, a anarquia reina ainda e pretender colocar o ser humano na hierarquia dos meios a empregar — na colecção dos instrumentos da técnica de uma obra — parece uma utopia e uma infantilidade. O artista considera sempre a humanidade — os seus irmãos — como uma massa distinta dele e à qual apresenta a sua obra acabada. A conversão estética, que consiste, como vimos, em tornar-se a si próprio como obra e instrumento, depois em generalizar este sentimento, e a convicção que daí resulta, até os seus irmãos, esta conversão continua ainda ignorada do artista; e os meios intencionados imaginam-se fazendo acto de solidariedade social e a testemunhar o seu desejo de arte colectiva, colocando sob o nariz do pobre espectador uma obra que nunca lhe foi destinada e que, de resto, ele não pode aprovar assim.

A técnica da arte viva é justamente esse pobre espectador que a condiciona; sem ele, não há técnica.

E, se o autor se viu, aqui, obrigado a começar pelo fim e a analisar os meios, para chegar a descobrir o seu produtor e

construtor inicial, foi porque vivemos ainda no mal-entendido estético resultante de uma falsa hierarquia e temendo ser, talvez, mal compreendido se ousasse apresentar, desde o começo, esse grande Desconhecido...

Agora, seguros do seu conhecimento, podemos arrepiar caminho para atingir uma visão de conjunto; porque, agora, parece já não ser possível um mal-entendido.

Por este rápido golpe de vista retrospectivo o autor procurará responder à questão que, sem dúvida, o leitor já pôs há muito tempo: Como fazer? Como pôr em execução? Como chegar ao facto e dominá-lo?

7. O GRANDE DESCONHECIDO E A EXPERIÊNCIA DA BELEZA

Numa época em que, em todos os domínios do saber, procuramos conhecer-nos melhor, como não ficar impressionado com a ignorância em que nos encontramos ainda, do ponto de vista estético, a respeito do nosso corpo, de todo o nosso organismo? O desenvolvimento magnífico dos desportos, da higiene em geral, deu-nos o gosto do movimento, do ar livre, da luz; com a saúde, a beleza física aumentou e a força corporal dá-lhe ares de liberdade que não se podem desconhecer e que tocam, por vezes, uma indiferença um pouco insolente e desumana. O corpo recomeça a existir para os nossos olhos; não o cobrimos mais por necessidade; e, se muitos preconceitos existem ainda com tenacidade e se manifestam sempre de maneira desagradável, pondo como suspeito o corpo nu, ou então, conservando costumes de indumentária que cremos impostos pela boa educação, pela situação social, pela vida profissional e pela vida mundana, etc., não há dúvida de que um burguês de há cinquenta anos ficaria muito surpreendido com a nossa presente desenvoltura a esse respeito. Nós sentimos o corpo sob o vestuário; e, quando nos despimos, sentimos a anomalia que existe em considerar como uma precaução de moralidade (neste sentido a nossa moralidade é sempre sexual) o que apenas o clima nos impõe.

De tudo isto, resulta que a beleza do corpo humano tende a reentrar nos nossos costumes. Hipocritamente, relegamo-la para os museus e para os estúdios dos artistas, com um suspiro de tolerância e de embaraço, mas, no entanto, tranquilizado; esses corpos não mexiam nem mexem; a arte imobiliza-os e, pelo menos nesse sentido, conservam completo repouso; a moral e a censura públicas podem vigiá-los. Mas, se mexessem, seriam de mármore ou bem desenhados ou pintados? Não! Seriam de magnífica carne viva e é ela, parece, que nós não queremos. O mal-estar e a curiosidade que nos inspira um museu de cera não resulta de que o corpo é representado quase até o movimento e até para além dele? E que para tornar esse movimento plausível é preciso imitar esse corpo até o *trompe-l'oeil*? Por outro lado, os acrobatas chamados «plásticos» não cobrem os seus corpos de uma cor uniforme, de ordinário branca, para simular a matéria inanimada e, por conseguinte, a torná-los inofensivos «moralmente»? E, quando sob o nosso olhar mudam as atitudes, para se imobilizarem de novo de maneira diferente, o instante em que agem — o do seu movimento — não se torna enigmático e perturbante? Porquê cobri-los de cor, se se mexem? De resto, a imobilidade do corpo vivo é tanto mais um contra-senso estético que nenhum verniz pode justificar, quanto o movimento de um corpo envernizado é uma coisa repugnante, pois anima uma forma que se pretende apresentar como inanimada. Um como o outro são profundamente imorais, porque falseiam o nosso gosto estético, servindo-se para isso do que deveria ser o mais sagrado dos objectos.

Para a grande maioria, a beleza corporal — e, portanto, o corpo nu — só é tolerado em arte; pelo que o vemos inanimado ou transfigurado pela síntese. E, porque se trata da «moralidade» sexual, toleramos em arte as cenas mais manifestamente lascivas; para uns, porque elas acodem à pobreza da nossa vida pública sobre esse ponto, no entanto, essencial; para outros, para não serem acusados de nada perceberem de belas-artes.

O nosso pudor resulta do embaraço que experimentamos ao mostrar o nosso próprio corpo e de que sofremos o mesmo género

de perturbação perante outros corpos nus, porque sabemos perfeitamente que esses corpos são nós próprios. Se conservamos esse sentimento de constrangimento — para não dizer outra coisa — devemos renunciar desde sempre à arte viva, porque essa arte vive do sentimento da colectividade dos corpos vivos e da felicidade que encontramos nessa colectividade. Devemos, em seguida, renunciar a qualquer espécie de pureza e de ingenuidade no nosso sentimento artístico em geral, porque a arte, qualquer e como quer que seja, é uma expressão de nós próprios. Não há transigência possível e toda a história da arte o testemunha para nossa maior confusão. Ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu. Se digo que a arte viva nos ensinará que somos artistas é porque a arte viva nos inspira o amor e o respeito — não amor sem respeito — pelo nosso próprio corpo e isso mesmo com um sentimento colectivo: o artista criador da arte viva vê em todos os corpos o seu próprio; sente em todos os movimentos dos outros corpos o movimento do seu; e vive, assim, corporalmente, na humanidade; é a sua expressão; e não mais em símbolos escritos, falados, pintados ou esculpidos, mas no grande símbolo vivo do corpo vivo, livremente animado. Depois de uma boa higiene e daquela parte dos desportos que lhe é compatível, a educação, estética do corpo é, como vimos, o primeiro degrau a subir; o seu domínio, proporcionado pelos meios, individuais, o primeiro grau a atingir. De uma justa pedagogia corporal depende o futuro da nossa cultura artística e, até, a existência da própria arte viva. A sua importância é incalculável. E não esqueçamos, aqui sobretudo, a séria, quase solene responsabilidade que incumbe a todos aqueles que pretendem obter esse grau, porque nunca terão bastante poder estético conquistado sobre si próprios, para fazer a transfusão da porção indispensável naqueles que, de uma maneira ou de outra, são menos privilegiados. O socialismo estético é ainda desconhecido. Cremos fazer acto de humanidade colocando a obra de arte ao alcance de toda a gente (segundo o termo hipocritamente admitido). Há mesmo artistas que concebem

e executam as suas obras com esse fim e que se saem bem. Um bolo não fica mais ao alcance do pobre se tiver menos manteiga e menos açúcar. A própria ideia de pôr o bolo ao alcance do pobre é desprovida de sentido. Somos nós — nós próprios — que devemos, não pormo-nos ao seu alcance, mas darmo-nos; e, quando digo nós, não quero dizer, evidentemente, as nossas obras, mas a nossa personagem integral, incluindo o corpo; e, quando digo o corpo, não digo apenas os braços, para partilhar o seu trabalho ou socorrer a sua fraqueza, mas o nosso corpo inteiro. Ora, não o podemos fazer sem nos reconhecermos no corpo dele; e ele só sentirá o nosso dom se se reconhecer no nosso. Em arte, nada mais temos para dar. Esse gesto é o ponto de partida. A arte viva depende desse gesto. Não são os frutos cheios de uma seiva que não seja a sua, amadurecidos por um sol que não é o seu sol, que o deserdado poderá jamais assimilar. Também não temos que atraí-lo a nós; nem ele que atrair-nos a si. Devemos reconhecer-nos mutuamente. O raio de luz que permitirá esta penetração divina deve encontrar uma atmosfera em que possa expandir-se uma claridade constante. Do ponto de vista estético, esta atmosfera é o nosso corpo colocado numa posse comum para um objectivo artístico definido. Os habitantes do Tahiti não conheciam a amizade ou o amor senão entre dois seres que tivessem tido medo juntos. A sua vida era tão calma que uma impressão muito viva, sentida em comum era necessária para unir as suas almas. Na nossa vida — nivelada e monótona ao ponto de nem os piores sobressaltos bastarem para sacudir o nosso torpor social, para iluminar os nossos egoísmos acumulados, o nosso diletantismo bárbaro — a alegria indizível da arte sentida em comum quer consagrar a nossa união fraternal. Ora, sentir em comum não significa ter o mesmo prazer em conjunto, como numa sala de concertos ou de espectáculos, mas ser animado no seu ser integral — tanto no corpo como na alma — pela mesma chama viva, viva e, portanto activa; ter tido «medo juntos» sob o estreitamento poderoso da beleza e ter aceitado, juntos, o impulso criador e as suas responsabilidades.

Robinson, na sua cruel solidão, deveria criar em si próprio seres para se alegrarem e sofrerem com ele, segundo a expressão de Prometeu. Era no seu próprio corpo que devia reconhecê-los; e o dom recíproco só era possível, para ele, numa ficção dramática, numa aplicação especial da arte viva... e, sendo próprio da arte dramática exprimir sentimentos que a nossa vida pessoal não nos obrigaria a sentir no mesmo momento, portanto, sentimentos fictícios, podia bem «ter medo» com as personagens da sua criação, continuando só: o próprio dom que fazia de si próprio continuava fictício; ainda que a sua obra existisse, evidentemente, e bem viva! Talvez nós todos sejamos tão solitários como Robinson, mas — louvado seja Prometeu! — somo-lo em comum! e quando nos reconhecemos no nosso, irmão, é num outro corpo que não no nosso; também a ficção dramática não é uma condição indispensável à nossa união; as modificações estéticas impostas pela música bastam para estabelecer a corrente que deve unir as nossas almas, unindo os nossos corpos. O grande Desconhecido, o nosso corpo — o nosso corpo colectivo — aí está; adivinhamos a sua presença silenciosa, tal como uma grande força latente que espera; por vezes, até, sentimos um pouco a alegria que ele contém...Deixemos transbordar essa alegria; a arte quer dar-no-la!

Aprendamos a viver a arte em comum; aprendamos a sustentar em comum as emoções profundas que nos ligam e nos arrebatam para nos libertar. Sejamos artistas! Podemos consegui-lo.

É dos nossos hábitos considerar a existência de um artista como mais independente do que a nossa; perdoamos-lhe de boa vontade e misturamos essa benevolência protectora com a inveja e a admiração. A nossa admiração é inspirada no carácter desinteressado da arte, que nós reportamos, inconsideradamente, sobre o artista para achar desculpa para muitas das nossas fraquezas; e invejamos, então, o ser ao qual concedemos o direito de viver mais ou menos à margem e numa luz muito vantajosa. Tudo isso resulta, sabemo-lo perfeitamente, de uma faculdade que nós não possuímos e cujo exercício exige um crédito invejável. Observemos, no entanto,

que todas as actividades de que não podemos penetrar o pormenor e de que verificamos somente o resultado nos inspiram esse mesmo género de admiração e de inveja. A pessoa de um grande sábio, astrónomo, químico, etc., está separada da nossa pelos mistérios do seu trabalho. Um trabalho de excepção deve ter, evidentemente, uma influência muito particular sobre o carácter; pelo menos assim julgamos e estamos dispostos a pôr, respeitosamente, todas as originalidades à conta dessa influência. O trabalho desconhecido inspira-nos, assim, admiração, mas separa-nos do indivíduo; distinguimo-nos nitidamente tanto do grande sábio como do artista. Socialmente, mantemo-nos como espectadores em relação a eles. Estendemos, eternamente, a mão para receber e, se não solicitamos dinheiro de um homem de negócios, porque nos sentimos do mesmo lado dele, mendigamos, toda a nossa vida, junto daqueles cuja actividade nos parece bastante desinteressada e distinta da nossa para o permitir.

É evidente que esperamos sempre qualquer coisa do artista sem cuidar do que podemos oferecer-lhe em troca. O intermediário do dinheiro deixa-nos devedores, dinheiro e, quando tivermos pago ao sapateiro, podemos do artista. Sabemos que um par de sapatos se faz compensar noutra coisa. Quando contemplamos uma obra de arte comprada, sentimos que nada demos em troca que possa ser-lhe comparado e que, no fim de contas, essa obra não nos pertence. «Propriedade do senhor X» é uma etiqueta mentirosa. Quem adquire um certificado sabe que não compra a invenção. Nada pode oferecer-se em troca de uma grande descoberta; nada, em troca de uma obra de arte; uma e outra ficam para sempre propriedade do artista e do sábio. O papel intermediário do dinheiro acentua, pelo contrário, ainda mais, o do espectador incorrigível que nós somos.

Quando compramos um bilhete para concerto, teatro ou conferência, essas tristes relações são manifestas; fazer «bicha» numa bilheteira é sempre humilhante; também toda agente caminha sem se aperceber... E, no entanto, a nossa vida é uma «bicha» perpétua diante do «guichet» do artista, do sábio, do homem de fé. Persistimos em acreditar que as coisas se compram e, se abrimos, para isso, a nossa bolsa, com ou sem

dinheiro, só fechamos ainda mais deliberadamente a nossa individualidade. O único dom que pode sempre bastar à troca é o dom de nós próprios; sabemo-lo perfeitamente e recusamo-nos a admiti-lo: a vergonha desprezível que nos proíbe de mostrar o nosso corpo retém-nos, também, para descobrir a nossa alma. E queixamo-nos de isolamento! Aquele que, sem premeditação, e com espírito recto, se aproximou de certos cristãos sinceramente consequentes — que são raros — e os seguiu algum tempo, observando os seus actos, as suas palavras, as suas fisionomias e os seus gestos, deve ter gritado quase dolorosamente: «São artistas!» De facto, esses seres de excepção cumprem, hora a hora, o acto essencial, o acto indispensável à existência da arte: o dom de si próprio. E a sua vida será uma obra de arte, se soubermos, se pudermos possuí-la, isto é, dar a nossa em troca. Neste sentido, temos muitas obras de arte; não possuímos nenhuma.

Oh! Sim! Estamos isolados pelos ferrolhos do nosso cárcere; só recebemos a nossa ração através de um «guichet». Como saberemos o que se passa do outro lado desse «guichet»? Ora é esse mistério que força o nosso respeito, a nossa admiração; a liberdade que nos enche de inveja! O artista? Mas é ele que vive do outro lado do «guichet» e das suas limitações, das suas dependências miseráveis.

Uma tal situação criou, necessariamente, formas de arte anormais. Viver na prisão não é a vida normal. A nossa arte moderna é uma arte destinada a prisioneiros. E o artista não pode dar-se a prisioneiros se estes não tiverem o poder de se lhe dar; uma porta aferrolhada separa-os.

Nenhuma forma da nossa arte contemporânea deve, de futuro, servir-nos de norma, nem mesmo de exemplo. Queremos sair do cárcere, respirar o ar puro e respirá-lo em comum. Qualquer arte inspirada pelo nosso cativeiro relegamo-la para trás das costas, abandonando-a nos tristes corredores onde vegetámos. E as nossas mãos, libertas, não se estenderão mais para receber mas para dar. Que nos importa que estejam vazias? Outras mãos virão enchê-las do mesmo calor vivo que as penetra, para o receber em troca. E o pacto imortal será concluído. Todos nós

queremos viver a arte e não apenas gozá-la. Uns perante outros, não mais nos oporemos, como nas salas e nas bibliotecas, mas penetrar-nos-emos; e não serão mais pálidos reflexos exteriores que iluminarão os nossos olhos... Não! Serão os nossos próprios olhos que lançarão no espaço a sua chama e que criarão, em liberdade, a luz viva na transfiguração do tempo. E que importa que os nossos primeiros passos sejam desajeitados? Nós vivemos a arte; ou, melhor: ensinamo-la a viver e poderemos sorrir de comiseração à vista, ao ouvido, das obras cuja perfeição fictícia era o fruto da nossa escravidão.

A nossa pedra de toque será a nossa experiência da beleza, experiência feita em comum. Seremos todos responsáveis pelas nossas próprias obras e não teremos mais de, procurar razões de obras realizadas sem nós. As nossas obras serão o resultado supremo da nossa vida integral, exprimida por um corpo — o nosso — submetido à austera disciplina da beleza. O nosso objectivo está nesta própria actividade; tão depressa atingido, ultrapassá-lo-emos; a vida está no Tempo: tão depressa realizado, o passado desaparece porque o futuro o exige e o tempo não lhe concede o prazer da passividade...É neste sentido, sobretudo, que a arte deve ser vivida!

Abandonaremos o antiquário e o coleccionador às suas telas poeirentas. Um livro, uma partitura, um quadro, uma estátua só terão valor relativo; valor de educação, de informação, de emoção, de recordação, de protecção. Schopenhauer garante-nos que todos os homens, não importa em que domínio da actividade humana, sempre disseram ou quiseram dizer «a mesma coisa»... Essa «coisa» senti-la-emos palpitar em nós, tornar-se sempre mais instante, inspiradora; e, libertos das cadeias da Forma, clamá-la-emos - essa «coisa» - cada qual à sua maneira! tão certos da sua realidade suprema como o estamos da conquista do nosso ser integral.

A Experiência da beleza, dando-nos a chave da nossa personalidade, tornar-nos-á conscientes das limitações da nossa vida quotidiana e ensinar-nos-á a paciência e a serenidade. Porque ela conservará, nas circunstâncias ternas

ou dolorosas da nossa vida, um ardente lar de esperança: tal o do artista quando vê a destruição de uma bela obra de arte - talvez mesmo da sua própria obra, como nos mostra Leonardo de Vinci — e sente em si o poder de criar mil outras obras novas...

Mas este novo poder não será apenas uma alegria. O acréscimo de poder implica o da responsabilidade; e o dom de si mesmo não irá sem nos obrigar a fazer estranhas verificações. Deveremos convir que dar não é tudo e que devemos interrogar-nos acerca do valor, da qualidade daquilo que oferecemos. Uma vez que a Experiência da beleza foi o resultado de uma consciência nova que adquirimos com o nosso corpo, na própria noção desse corpo adquire um alcance que nós não suspeitamos ou que tínhamos esquecido.

Até aqui, o autor, arrastado pelas necessidades técnicas do seu tema, limitou-se a chamar o nosso corpo só pelo seu nome; e, no entanto, talvez mais de um leitor se tenha chocado com essa insistência e tenha ficado tremendamente admirado de que nenhum correctivo viesse temperá-lo. De facto, a nossa moral acostumou-nos a não compreender, sob este vocábulo, senão um organismo sujeito a quedas tão perigosas para o nosso ser espiritual, que deve ser severamente traçada, entre eles, uma linha de demarcação. Inútil lembrar a que grau de hipocrisia e de fealdade esse princípio criminal nos fez descer. Mas, por outro lado, torna-se indispensável lembrar aqui que, por «corpo» - o corpo humano, sem mais nada - designamos a única forma visível do nosso ser integral e que, assim, essa palavra possui uma das mais altas dignidades que a nossa vida pode conferir à linguagem. Por conseguinte, se o autor se serviu dela para designar uma simples forma móvel no espaço, nunca perdeu de vista a sua suprema função.

Era chegado o momento de o afirmar, pois chegámos ao ponto do nosso estudo em que as responsabilidades do nosso ser integral — compreendendo o corpo — entram mais especialmente em linha de conta.

Enquanto se tratava do tempo e do espaço, a duas ou três dimensões, dos movimentos e das durações - a dignidade do

termo podia ser subestimada; porque é bem evidente que não teríamos tanto cuidado estético por um organismo sem alma, por uma simples máquina! Agora, tem de afastar-se qualquer mal-entendido. Vimos que a dignidade artística constitui um problema técnico importante para o futuro da nossa cultura. Resta que nos convençamos das obrigações que essa dignidade impõe ao nosso ser integral na vida pública; e é aí que deve deter-se o estudo presente. Porque cada qual pode medir, nos limites da sua idade e da sua posição social, do seu grau de cultura e das suas faculdades pessoais o lugar que ocupa ou deve ocupar para ser um artista vivo, um representante da vida na arte.

Essa vida confere aos seus discípulos uma radiação que nenhuma deformação profissional conseguiria interceptar. Ela é, em nós, um fogo definitivamente acendido. Também a presença real, pessoal e integral adquire um valor novo, pois só ela pode projectar directamente e sem outro intermediário que ela própria, o raio divino, com ou sem palavras, com ou sem obra delimitada. O menor gesto revela-o.

É, portanto, espalhando-se o mais possível, tomando parte activa ou simpática em todas as manifestações da nossa vida pública, dando-se sem reserva e sem regresso — mas também sem compromissos — que prepararemos o evento bem-vindo da arte viva.

O autor propõe-se voltar, num outro estudo sobre a influência da vida da arte e de desenvolver-lhe as consequências. Entrevê já notáveis sintomas precursores. Por exemplo: as nossas salas, quaisquer que elas sejam, adquiriram uma elasticidade que não escapa a ninguém. Reuniões políticas, religiosas, conferências, concertos, etc., realizam-se frequentemente num circo, num teatro; e, por outro lado, o teatro transporta-se de boa vontade para o circo. A etiqueta rigorosamente fixada nas fachadas dos nossos edifícios começa a voar a todos os ventos. A música, a dança, entraram na comédia e o drama na ópera. A nossa existência privada e a nossa vida em público já não são estritamente limitadas senão pelo passado. O lar familiar transborda para a rua e a vida ao

ar livre irrompe das nossas janelas; o telefone torna as nossas conversas quase públicas e já não tememos expor os nossos corpos à luz do dia, e, portanto, as nossas almas.

Também experimentamos uma necessidade cada vez mais imperiosa de nos reunirmos, seja ao ar livre, seja numa sala que não foi destinada, antecipadamente, a uma das nossas manifestações públicas, com exclusão das outras, mas, portanto e pelo contrário, a única razão será simplesmente reunirmo-nos, tal como na catedral do passado...

A palavra escapou-me! Não a retomarei. Sim: é a catedral do futuro que lhe chamamos com os nossos melhores votos! Recusar-nos-emos sempre a correr de um lugar para outro para actividades que têm de olhar-se de frente e penetrar-se. Queremos um lugar onde a nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; e um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral!

Talvez que, então, outras etiquetas voem como folhas mortas: concerto, representação, conferência, exposição, desporto, etc., etc., tornar-se-ão denominações para sempre desusadas; a sua penetração recíproca será um facto consumado. E nós viveremos a nossa vida em comum, em lugar de a vermos escoar-se por canais diversos, entre paredes estanques.

8. PORTADORES DA CHAMA

Parmi la foule sans lumière
qui suit le chemin gris des jours,
quelqu'un surgito soudain, frémissant, ébloui,
heureux!…Heureux!…
Sur d'un triomphe intérieur
il bondit, brandissant sa joie
comme une torche!
Son ivresse palpite et brûle dans sa main
comme une flamme
que le vent froisse

et déroule!
Et la lumière qu'il brandit
éclaire les visages proches
de la foule...
Elle se propage et grandit.
Et, plus leur ivresse rayonne
et gagne, et grise d'autres coeurs,
plus ces porteurs ardents d'invisibles flambeaux
ont des visages sur et beaux;
que baigne le vent de leur course!
Puisque prodigner son bonheur,
c'est en être plus riche encor.
Jacques Chenevière

Levando o meu estudo até os últimos limites do problema em escrutínio, receio ter ultrapassado os meus direitos perante o leitor. E, no entanto, este procedimento pareceu-me indispensável; porque para conservar firmemente um objecto na mão, primeiro é necessário alcançar esse objecto. O mesmo se passa com uma ideia. Agora que já alcançámos a obra de arte *viva*, da Ideia que ela representa e das responsabilidades que nos impõe, procuremos o segredo para o uso prático inerente se tal coisa for de algum benefício para a nossa cultura moderna.

Até agora, foi fazendo sacrifícios sobre sacrifícios que conseguimos chegar à essência do que o Movimento — isto é, a *Vida* — representa na Arte.

Tivemos de proceder negativamente sobre quase todos os pontos, para alcançarmos cada ideia, uma após outra, o mais seguramente, o mais solidamente possível. Eis-nos com uma relação íntima tanto connosco como com os nossos semelhantes sem outro intermediário que não seja o desejo de uma comunhão estética. Falando especificamente e praticamente: como iremos nós exprimir esse desejo em vista de uma realização prática e como fazê-la partilhar aos outros, de uma maneira concreta e convincente, de forma a incitá-los a unirem-se a nós para a realização da Grande Obra?

Uma atitude simplesmente restritiva, uma renúncia passiva a tudo o que na nossa vida moderna contradiz a arte viva não terão uma influência desencorajante e, portanto, deprimente sobre os seres de boa vontade? Não será isso tomar a letra pelo espírito? Quem dará, então, o impulso? Quem se encontrará, para nossa segura orientação, se aqueles que possuem a chave se encerram num cofre selado, sob o pretexto de não a entregarem a qualquer compromisso?

A arte *viva*, como vimos, pede ao autor dramático uma *atitude* nova; e essa atitude resulta da concentração da sua imaginação sobre o ser vivo somente, excluindo todas as contingências. Nesse sentido, tornámo-nos — agora — autores dramáticos e a nossa atitude deve responder a esse nome. Ora, um autor dramático aceita na sua obra os elementos da humanidade que reprova; é até desse conflito que a nossa obra adquire vida. A nossa obra dramática pessoal é a nossa vida pública e quotidiana; e, se recusamos os elementos subversivos, renunciamos, de repente, à nossa obra dramática, à obra de arte *viva*. A nossa atitude está, por isso, indicada: como um dramaturgo — mas desta vez com elementos *vivos* desde a origem — devemos dominar os conflitos, as reacções, para um fim superior. Definitivamente orientados, conduzimos um archote de vida que deve iluminar todas as pregas da nossa vida pública e, em especial, da nossa vida artística. Não é colocando-o no nosso santuário privado e diante das imagens amadas só de nós que poderá guiar o nosso semelhante. Disse que todo o cristão sinceramente consequente é um artista; é-o porque se dá e não se recusa ao contacto daqueles que quer conhecer e talvez socorrer.

Sejamos sinceramente consequentes como ele. Como ele, conservemos ciosamente a fonte que alimenta a nossa chama com o braço bem erguido, como um grande testemunho; e, onde quer que nos encontremos, onde quer que desejemos encontrar-nos, iluminemos o espaço com aqueles que lá se encontrem; ela despertará clarões desconhecidos, projectará sombras reveladoras...e preparemos, assim, e pela luta, evidentemente, fraternal, o Espaço *vivo* para os nossos seres *vivos*.

Na nossa procura da chama da verdade estética tivemos de extinguir sob os nossos passos os archotes mentirosos de uma cultura artística mentirosa; agora, é o nosso próprio fogo — o fogo de nós todos — que vai acender os archotes.

Não abandonemos os archotes a uma existência digna de dó e em cinzas. O nosso único direito, de futuro, é o de iluminar e não de abandonar. Se queremos ser felizes juntos é preciso, antes de tudo, sofrer em comum. Porque tal é, como já vimos, o princípio essencial da arte e, com maior razão, da arte *viva*.

Nos nossos dias, a arte *viva*, é uma *atitude* pessoal que deve aspirar a tornar-se comum a todos. Eis porque devemos conservar em nós essa atitude, onde quer que a vida nos reuna; abandoná-la é o único compromisso que nos está vedado.

CENÁRIOS

Este pequeno conjunto de esboços não são, propriamente, ilustrações das páginas precedentes. A reforma da *mise en scène* arrasta, com ela, uma nova concepção da arte dramática e essa arte toca de tão perto a nossa existência pessoal e a nossa vida social, que não é possível tratá-la sem alterar uma quantidade de noções e hábitos que nos pareciam quase imutáveis ou, pelo menos, demasiado inveterados para serem mudados de repente. O espectáculo da cena, sob qualquer ângulo que se encare, é a reprodução de um fragmento da nossa existência. Pelo que não entendo que seja um espelho de costumes, como se tem pretendido. A nossa vida interior — as suas alegrias, as suas dores e os seus conflitos — é perfeitamente independente dos nossos costumes, *mesmo quando esses costumes parecem determinantes*. As paixões humanas são eternas — eternamente as mesmas; os costumes não fazem mais do que colocá-las superficialmente, como a forma de um vestuário nos indica uma época. Mas a alma que se oculta nesse vestuário não tem data: é a alma humana, simplesmente. Do ponto de vista dramático, um fragmento da nossa existência é um fragmento da história dessa alma. Por consequência, a forma que damos aos nossos espectáculos é bem adequada a esta definição e não há

lugar para mudanças; ou, pelo contrário, resulta de uma inércia particular, de um conservantismo que se torna um anacronismo. A questão tem duas faces: uma, artística, outra, puramente humana e social, pois o Teatro é uma festa em comum. Que me sejam permitidas, aqui, algumas indicações que, comentando estes cenários, esclareçam também a obra que os precede.

O lado artístico da questão diz respeito aos meios de que nos servimos no Teatro e à maneira de os empregar. Ora, vê-se logo que, em arte dramática, a própria técnica é dependente da concepção que fazemos dessa arte. Teoricamente, esta concepção pode ser discutida, porque nos é permitido procurar se a força de inércia não terá detido o dramaturgo numa forma rígida e incapaz de seguir as evoluções do nosso pensamento e do nosso gosto. Mas, praticamente, trata-se, acima de tudo, de adaptar a nossa técnica às peças já existentes; o que é bastante incómodo, devido a uma dependência recíproca. No entanto, parece evidente que a concepção dramática tomará a dianteira; porque não haverá apenas a ideia de criar novos meios técnicos para obras ainda inexistentes. A proporção não é constante, de facto. O dramaturgo pode, até, ultrapassar, em determinada altura, o estado cénico que se lhe oferece; e, por seu turno, esse estado cénico pode avançar, momentaneamente, de tal maneira que novos meios arrastarão com eles um novo desenvolvimento da forma dramática.

Resulta que, se uma obra dramática não encontra, na economia teatral que lhe é contemporânea, uma forma conveniente, é que, por um lado, o dramaturgo não teve em conta os meios postos à sua disposição; por outro, que a encenação não seguiu a evolução do gosto que essa obra testemunha.

Em 1876, Richard Wagner inaugurou o seu teatro de Bayreuth. Teve de o fazer, porque não encontrou, em qualquer parte, a atmosfera de excepção e os elementos correspondentes a uma obra que rompia deliberadamente com as convenções e as tradições da sua época.

Em que consistiu a sua reforma? Era positivamente técnica? Não, com certeza. Wagner, esclarecido por uma longa e dolorosa

experiência, compreendera que a arte dramática é uma arte de excepção e que era preciso conceder-lhe o seu carácter, sob pena de a vermos declinar e morrer. A sua vida era, cada vez mais, orientada para este golpe de estado dramático; a sua produção tomava o carácter decisivo; e não foi senão pelo preço de inumeráveis compromissos pessoais inauditos que ele chegou a representar os seus dramas nos nossos palcos de repertório. Em Bayreuth era, finalmente, livre! Pôde dar às suas representações um carácter excepcional e conferir-lhes, assim, uma solenidade nova para nós. Tudo foi dito a esse respeito. A disposição da sala e da orquestra é, igualmente, bem conhecida.

A prodigiosa evolução musical - que nos obstinamos em tomar à conta do próprio Wagner - músico, quando só Wagner — dramaturgo deve assumir a esmagadora responsabilidade — faz, há muito, parte da nossa bagagem técnica moderna. A sua influência, reposta do ponto de vista musical, foi reconhecida; mas o mal está feito: evidentemente que não se altera impunemente aquilo que constitui o mais importante de uma dívida técnica — como o temos feito.

Sem a sua música, Wagner teria corrido o risco de não atrair a nossa atenção; com ela, corrompeu-nos, porque tomámos a letra musical pelo espírito dramático. Wagner não pretendia compor a sua música como o fez; mas foi obrigado pela nova, concepção dramática que queria revelar-nos acima de tudo. Em última análise, encontramo-nos, com ele, perante um dramaturgo. Se não triunfou, apesar de Bayreuth, foi porque a sua obra contém em si mesma uma profunda contradição. O autor desta obra foi particularmente sensível ao dilema posto por Wagner e a sua obra; e o sofrimento que sentiu pô-lo no caminho de uma libertação, para a qual a obra do grande mestre não seria senão um ponto de partida ou, se se prefere, uma grandiosa e salutar advertência.

Richard Wagner operou uma única reforma essencial. Por meio da música, pôde conceber uma acção dramática em que todo o peso — o centro de gravidade — repousava no interior das personagens e que, contudo, pôde ser completamente expresso

para o auditor e isto não apenas por palavras e gestos indicadores, mas por um desenvolvimento plástico que esgotava, sem reservas, o conteúdo passional dessa acção. Quis, então, levá-la à cena, isto é, oferecê-la aos nossos olhos; e foi aí que fracassou! Dotado, como ninguém antes dele, de uma potência absolutamente incomensurável no que diz respeito à técnica dramática fora da representação, Wagner julgou que a encenação resultaria automaticamente; não imaginava uma técnica decorativa diferente da dos seus contemporâneos. Um maior cuidado e maior luxo pareciam-lhe suficientes. Sem dúvida, os actores, como portadores da nova acção, foram objecto de uma atenção especial; mas — coisa verdadeiramente estranha — se é verdade que fixava minuciosamente a sua representação e purificava, desse modo, as nossas tristes convenções de ópera, achava natural, em seguida, colocar em torno e atrás deles telões verticais e pintados, cujo contra-senso reduzia a nada qualquer esforço para a harmonia e a verdade estética do seu drama representado. Terá tido consciência disso? Será difícil afirmá-lo, ainda que, num opúsculo consagrado às representações do *Parsifal*, em Beyreuth, em 1882 (alguns meses antes da sua morte), tenha escrito que sentia que a sua arte dramática representada se encontrava ainda na infância.

Em suma: a reforma wagneriana diz respeito à concepção do próprio drama; a música de Wagner é uma resultante; e o todo confere à obra um tão grande alcance, que é preciso isolá-la em representações solenes e de excepção. Esta última consequência aplica-a Wagner a toda a arte dramática; portanto, é um Precursor. Mas ele não soube fazer concordar a forma de representar — a encenação — com a forma dramática que adoptou. Donde ter resultado um afastamento tão considerável entre as suas intenções e a sua realização visual que toda a sua obra se viu enfermada e desfigurada ao ponto de só uma ínfima minoria compreender do que se tratava. Tal é ainda o caso, e pode afirmar-se, sem qualquer exagero, que ainda ninguém viu em cena um drama de Wagner.

O tema, por mais simples que pareça, é de uma complicação inextricável. Contudo, Wagner situa-se no imortalmente trágico. Será difícil para aquele que compreende isto e deseja salvar o que resta da obra admirável do mestre, agir a sangue-frio: a figura do gigante de Bayreuth erguer-se-á sempre diante de si. Por causa disso, só poderá prestar verdadeira homenagem a Wagner se se conservar perfeitamente livre; e essa liberdade não se adquire *senão* através de um conhecimento profundo e minucioso, linha por linha, medida por medida, das obras do mestre.

Tal foi a atitude do autor ao procurar e ao *encontrar nas próprias partituras* [de Wagner] as decorações cenográficas que alguns dos presentes desenhos representam. O autor esforçou-se por atenuar, o mais possível, as contradições wagnerianas; esforçou-se por tomar o autor *vivo* como ponto de partida; e por colocar o actor não em frente mas no meio de planos e linhas que lhe são totalmente destinados e os quais se harmonizam com as unidades de espaço e tempo ditadas pela música do seu papel [personagem]. Sendo a música, em Wagner, a fonte de inspiração dramática, o autor procurou na música desses dramas a evocação visual compatível e coerente com essa inspiração. Sem dúvida, o que conseguiu foi tão só um compromisso; mas esse compromisso é, pelo menos, consciente e calculado e pode, por isso, pretender aproximar-se, tanto quanto possível, de uma harmonia integral de que Wagner não suspeitou, ainda que a sua obra contenha em si essa promessa.

Tudo isto se destina a esclarecer o leitor sobre os cenários que se destinam aos dramas de Wagner. Naturalmente, eles exigem do leitor pelo menos um conhecimento aproximado das peças em questão. Os cenários apresentados a seguir [i.e., os *Espaços Rítmicos*], — como o leitor perceberá —, são o desenvolvimento dos mesmos princípios, embora sem o apoio positivo de uma obra dramática concreta. São, portanto, simples sugestões com o objectivo de estabelecer um estilo sob domínio do corpo humano — que é, ele próprio, estilizado pela música. Despojados, pouco a pouco, do romantismo inerente à obra de Wagner — romantismo que é obrigatório detectar - os

desenhos atingem uma espécie de classicismo donde é severamente eliminado tudo o que não irradia da presença viva e móvel do actor. São Espaços destinados à presença soberana do corpo. O desenvolvimento próprio desses Espaços e as suas dimensões ficam dependentes do trabalho individual para o qual eles foram concebidos.

Vê-se, por estas considerações gerais, o caminho que foi seguido pelo autor desta obra. Tendo partido do sentimento doloroso que teve perante a contradição wagneriana e o mal-entendido irreparável que ela estabelecia, conseguiu fundar, sobre essa mesma contradição, um princípio cénico já não arbitrário ou tradicional, mas *organicamente* construído sobre uma justa hierarquia dos elementos do espectáculo, processo que parte da forma viva e plástica do actor. No seu livro *La Musique et la Mise-en-scène* (publicado, em alemão, em 1899, em Munique, por Hugo Bruckmann [*Die Musik und die Inscenierung*]), o autor desenvolveu, em pormenor, esse princípio e os respectivos resultados dramatúrgicos e técnicos.

Nessa época, a obra de Wagner era a única que lhe podia servir de ponto de partida. Este ensaio foi concebido, portanto, ainda sob o signo de Wagner, ultrapassando muito, contudo, o alcance, forçosamente restrito, da obra wagneriana. Depois, o autor fez algumas experiências cénicas concludentes, em Paris, Dresden e Genebra e, em particular, no Institut Jacques-Dalcroze. Para além do presente volume, o autor escreveu numerosos artigos e opúsculos e publicou cenários em periódicos de vários países. Fizeram-se, ainda, slides dos seus cenários, etc.. Jacques-Dalcroze, pela criação genial da sua Rítmica, deu-lhe a confirmação definitiva do que entrevira; pois, já em 1895, muito tempo antes dos começos da Rítmica, o autor escrevia em *La Musique et la Mise-en-scène* que era absolutamente necessário encontrar «ginástica musical» a fim de treinar o actor nos tempos e duração musicais. A presente obra faz o historial técnico da evolução das teorias do autor e vai até às conclusões que estas impõem. Estes cenários não vão tão longe! Mas, o leitor benevolente encontrará, talvez, a sugestão suficiente para seguir o maravilhoso futuro da arte *viva*, à qual foi introduzido. E, se

ele próprio se colocar, em imaginação, no meio destes espaços, poderá evocar um teatro de que há-de ser parte integrante, teatro esse que deverá ser, para todos nós, um ideal a perseguir sem desfalecimentos, sejam quais forem as formas de que se revista.

Ad. Appia

IMAGENS

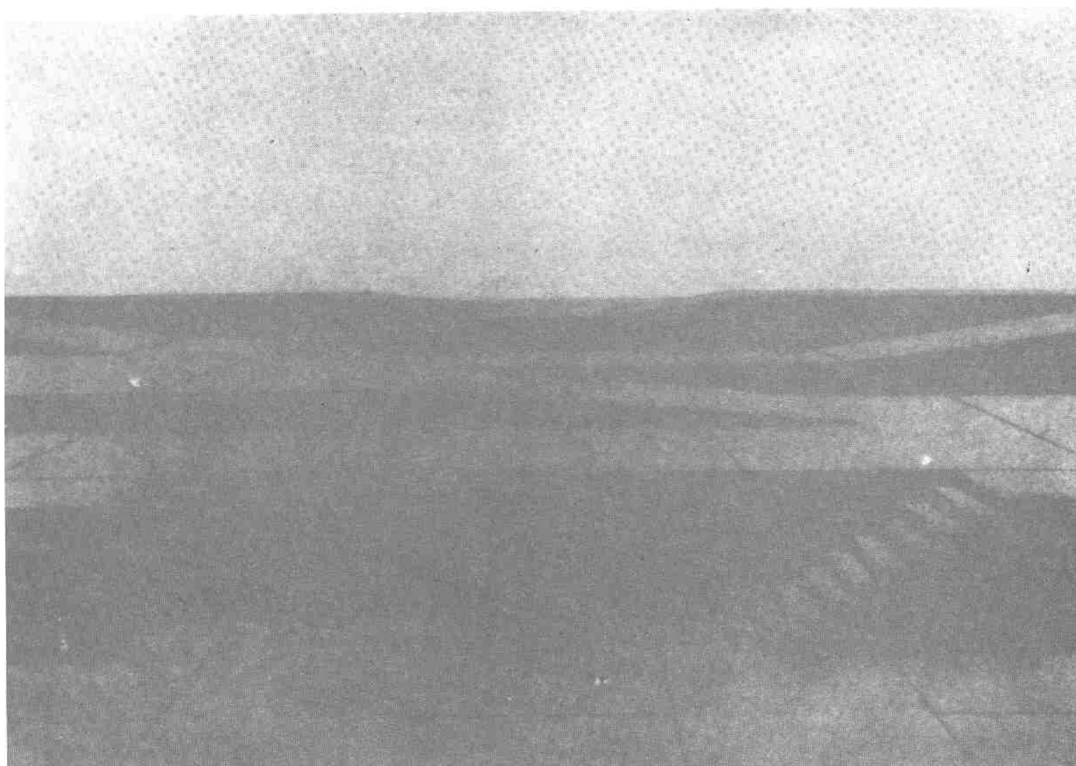


Fig. 1 - Cenário para *Orpheus* de Glück

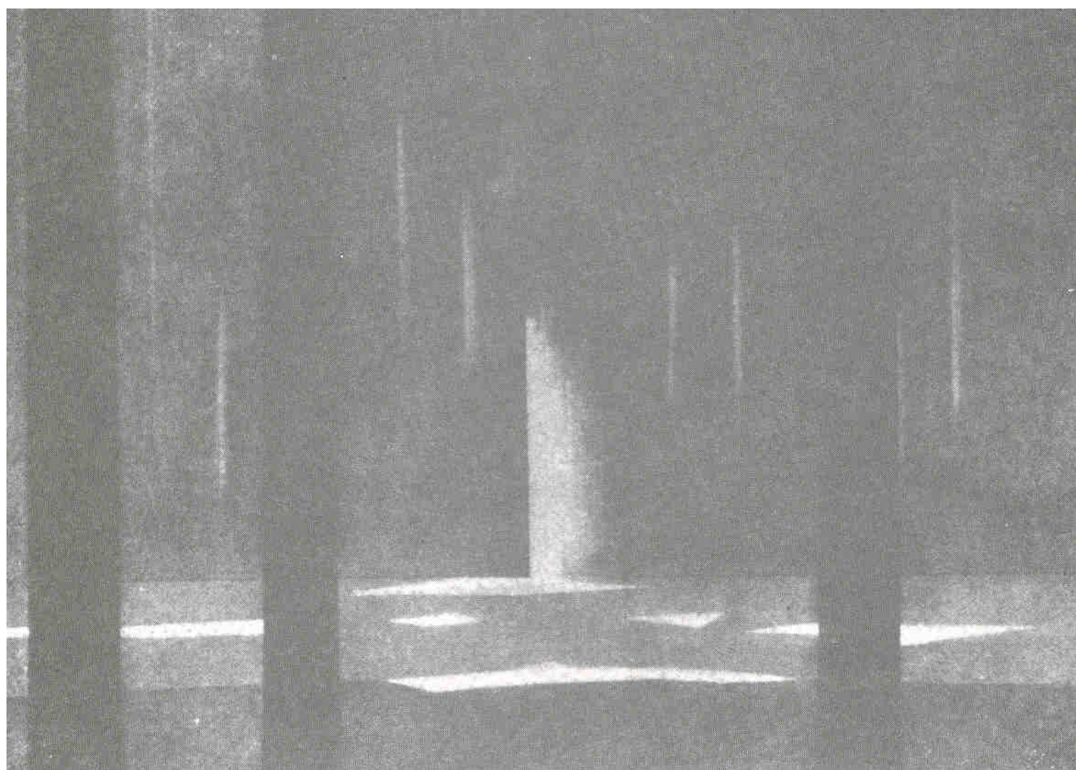


Fig. 2 - Cenário sintético, exemplo de luz filtrada através de cartão recortado

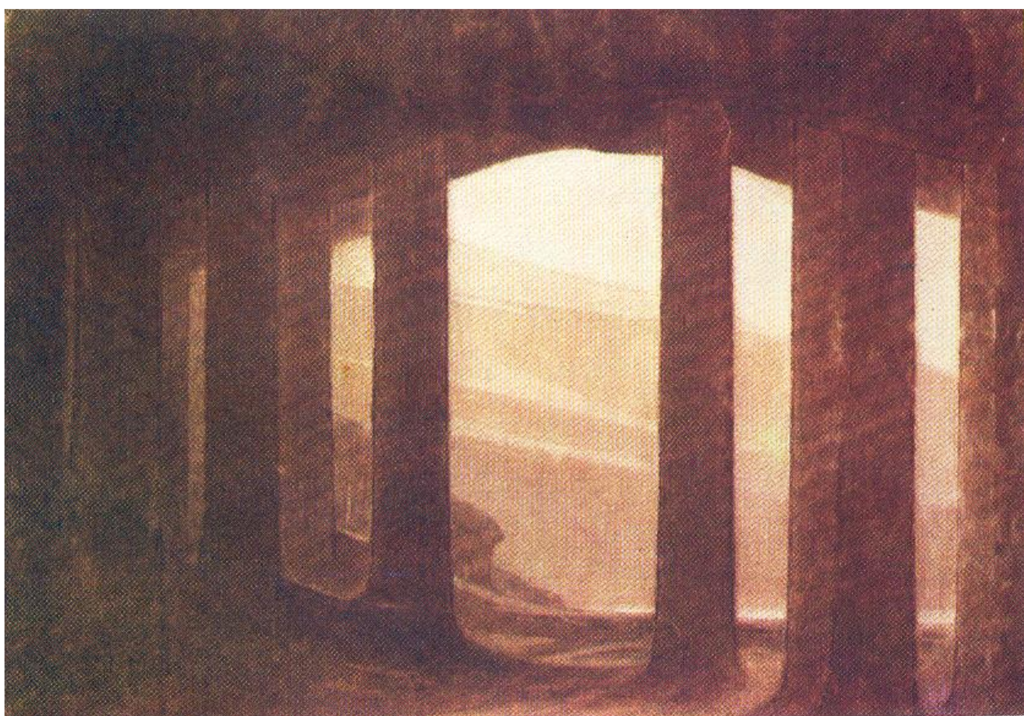


Fig. 3 – Cenário para *Parsifal* de Wagner, acto 1, c. 1896- 1906

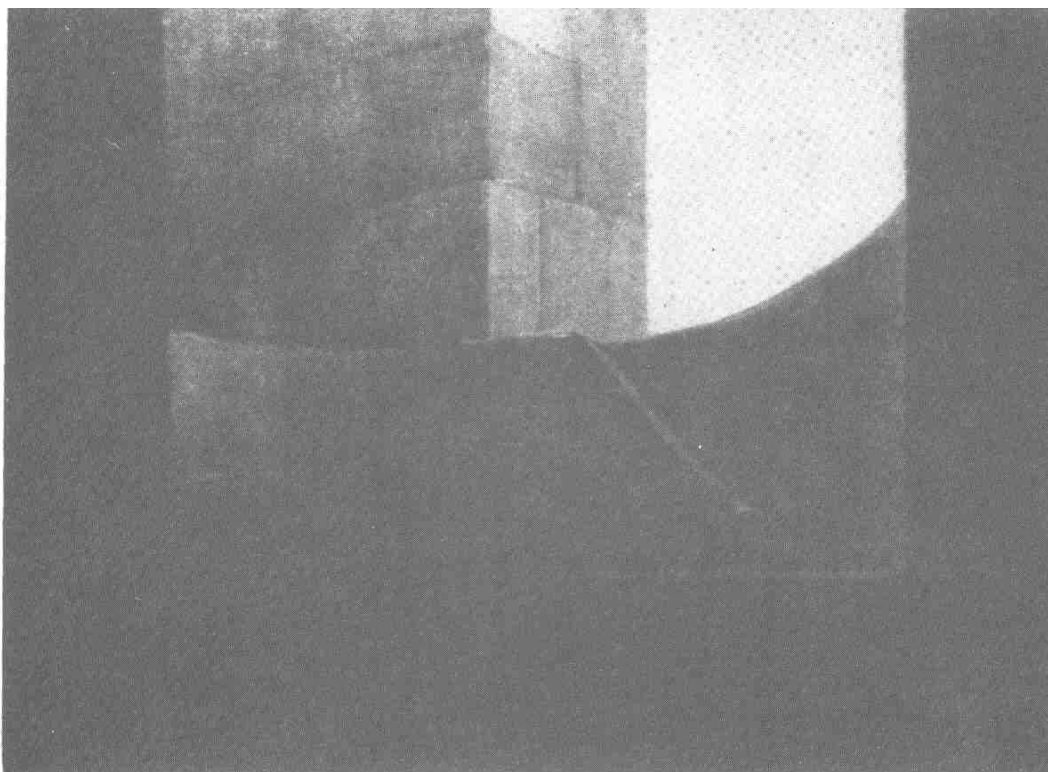


Fig. 4 – Cenário para *Parsifal* de Wagner, acto 2, c. 1896- 1906

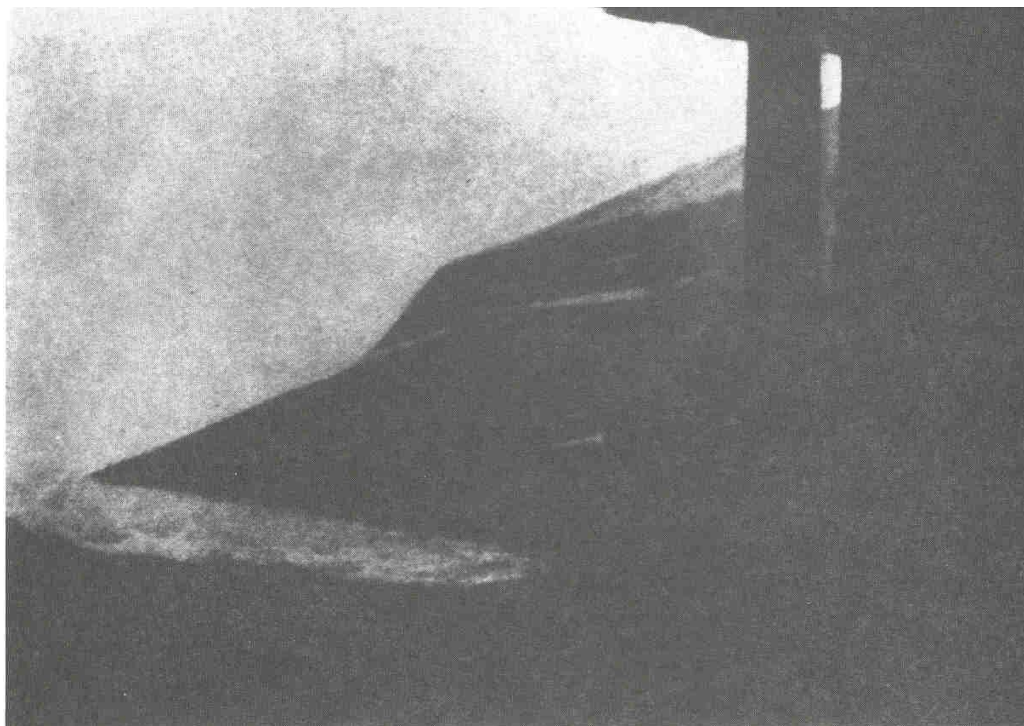


Fig. 5 - Cenário para *Parsifal* de Wagner, acto 3, c. 1896- 1906

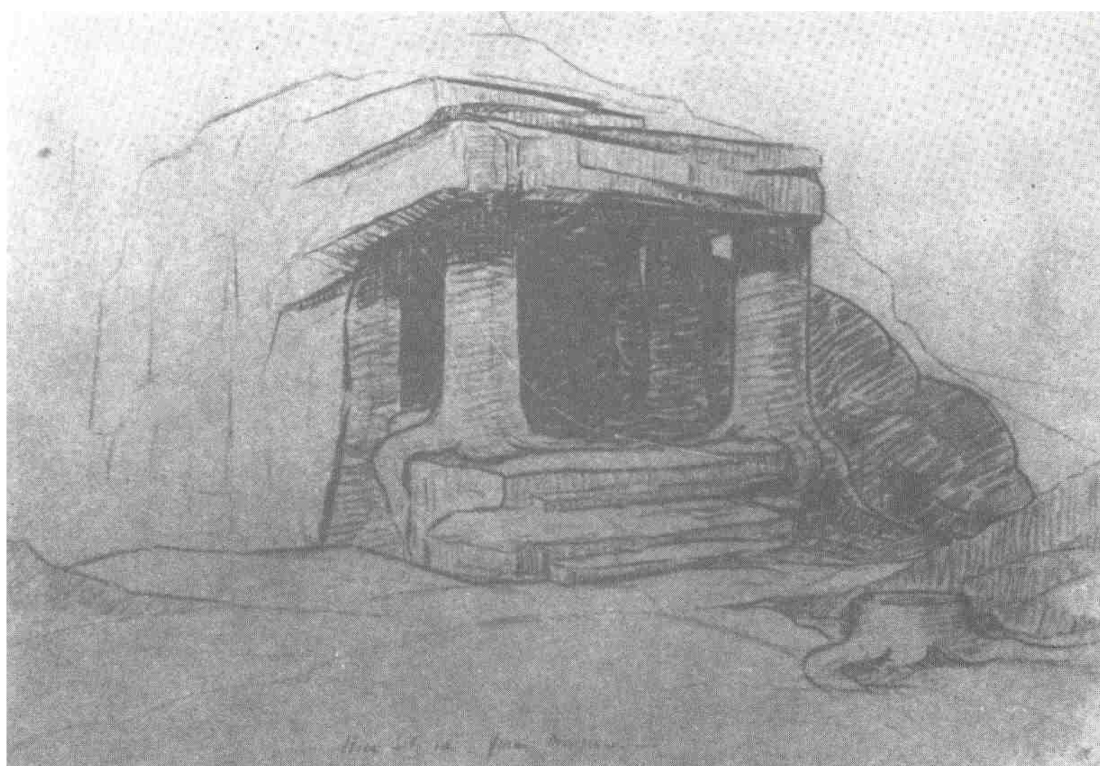


Fig. 6 - Desenho para cenário de *Prometheus*, acto 1 Institut Dalcroze 1910

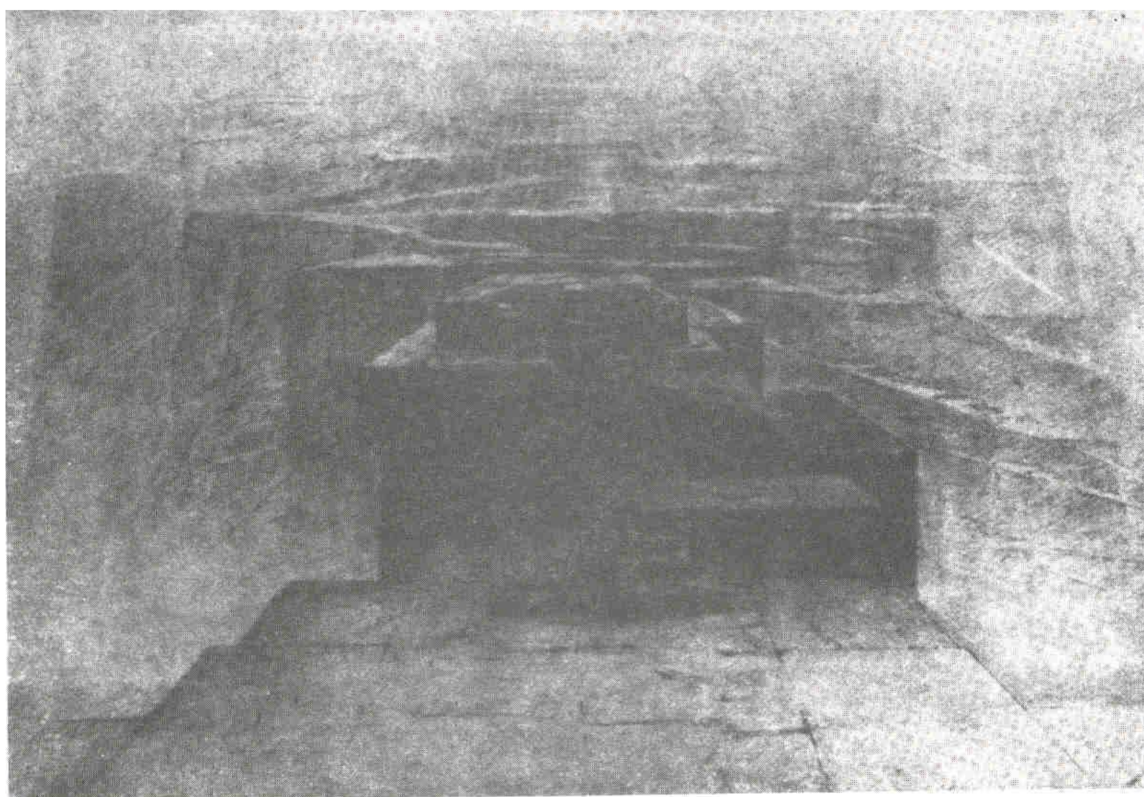
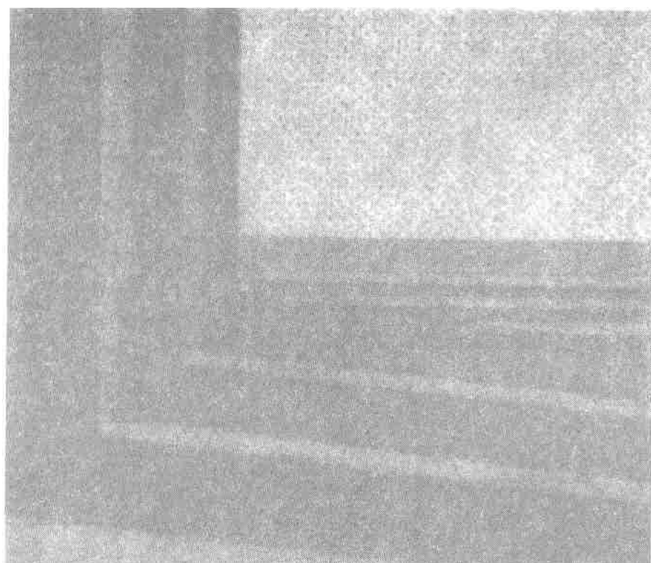


Fig. 7 – Desenho para cenário de *Prometheus*, acto 2 Institut Dalcroze, 1910



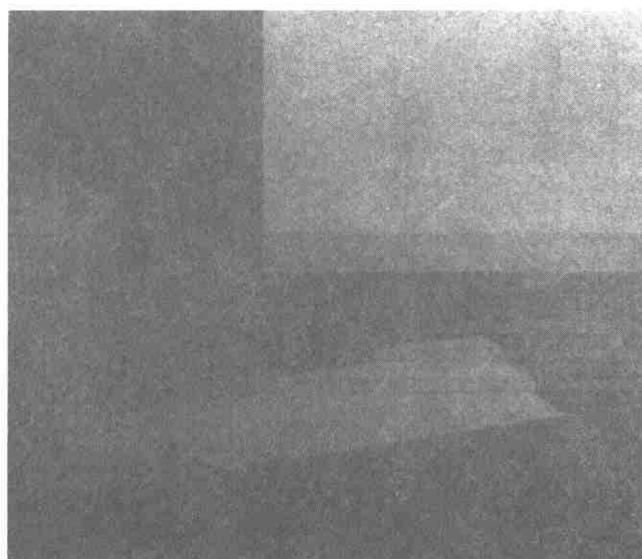


Fig. 8 – Espaços rítmicos, Institut Dalcroze, 1909

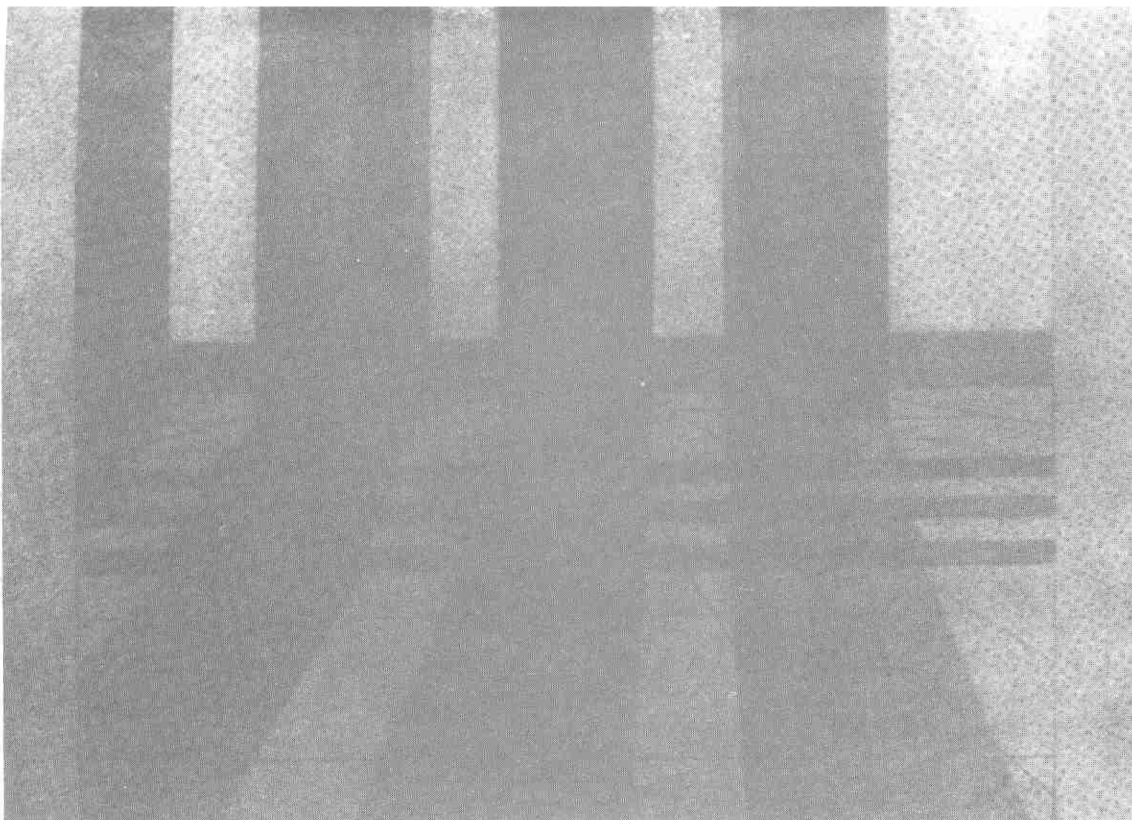


Fig. 9 – Espaço rítmico, Institut Dalcroze, 1909

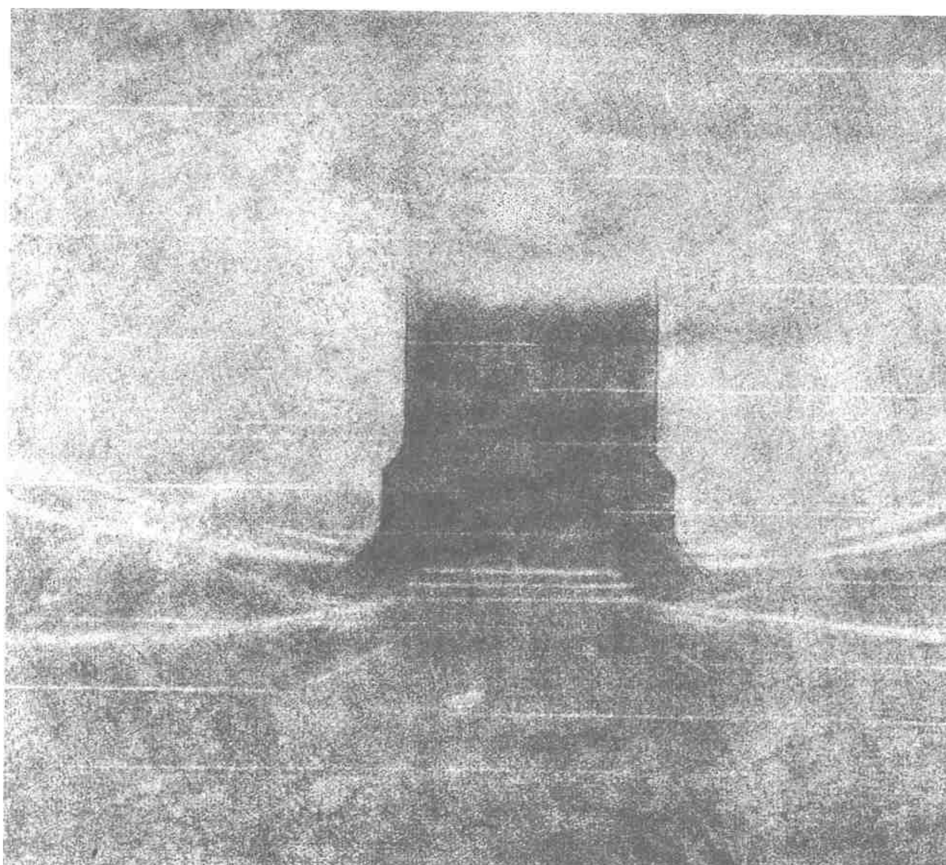
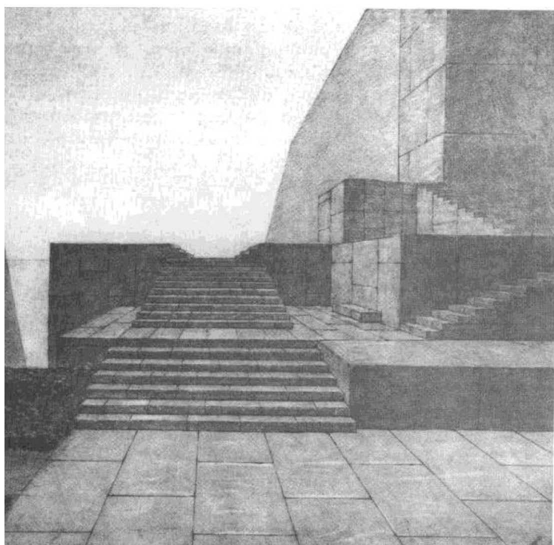


Fig. 10 – Cenário para *O Anel do Reno* de Wagner



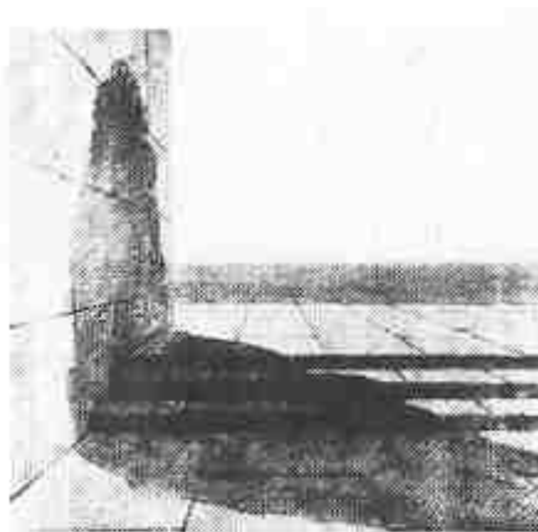
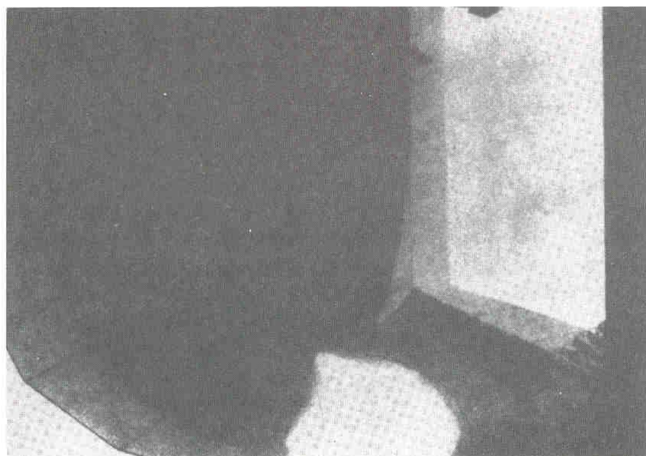


Fig. 11 – Mais exemplos de espaço rítmico



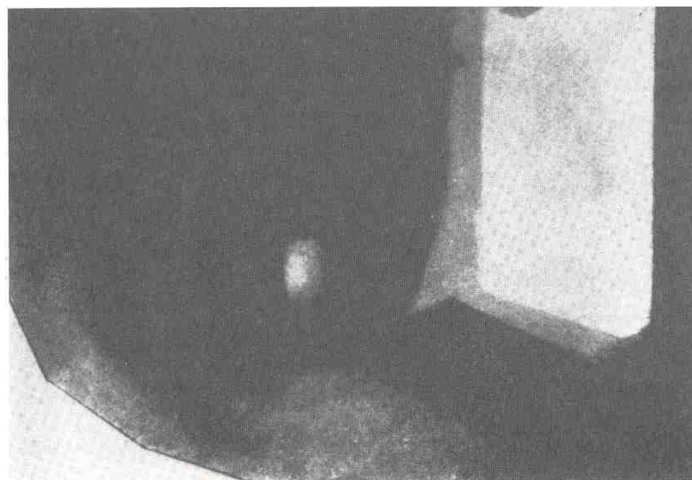


Fig. 12 – Cenários da abertura e encerramento do acto 3 de *Tristan* de Wagner

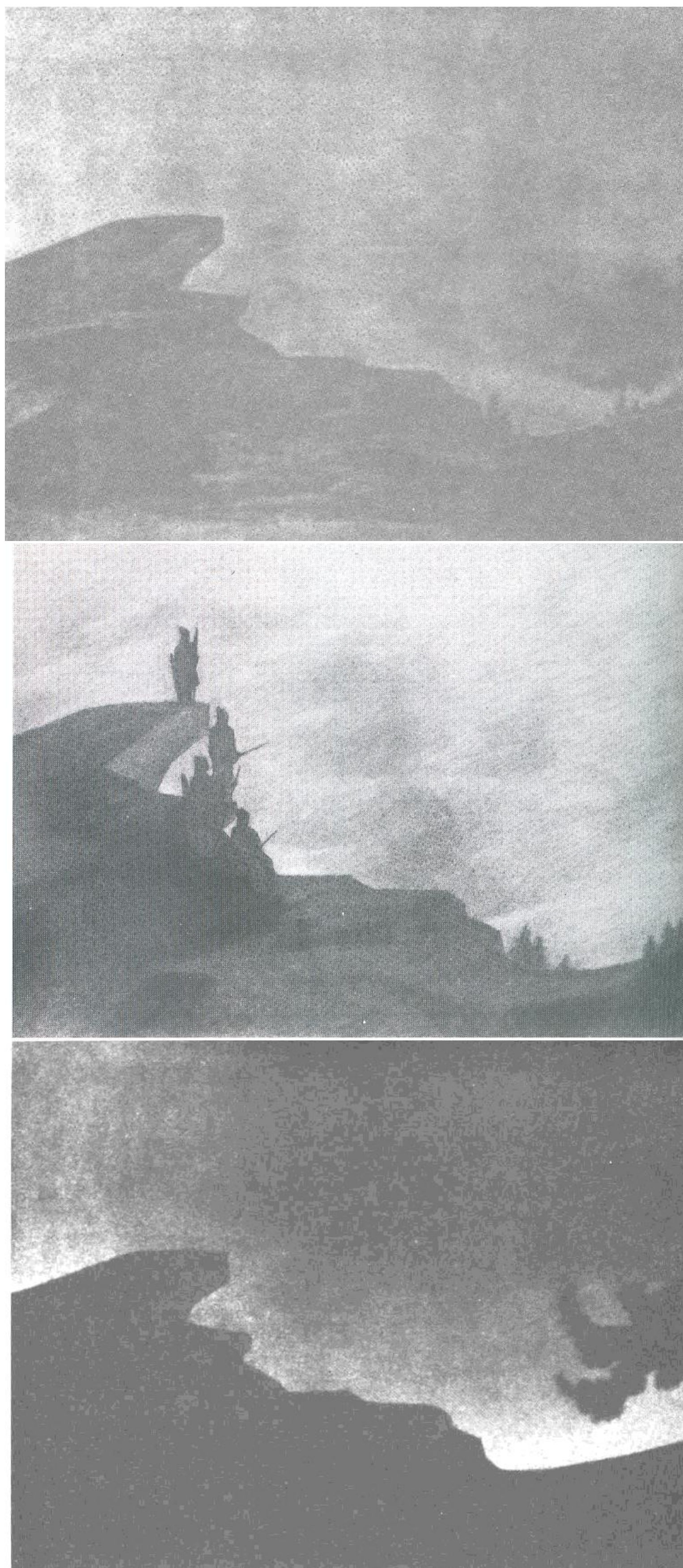


Fig. 13 – Cenários para *Valkyrie* de Wagner, 1892

OUTRAS IMAGENS



Fig. 14 – Foto de Adolphe Appia c. 1890

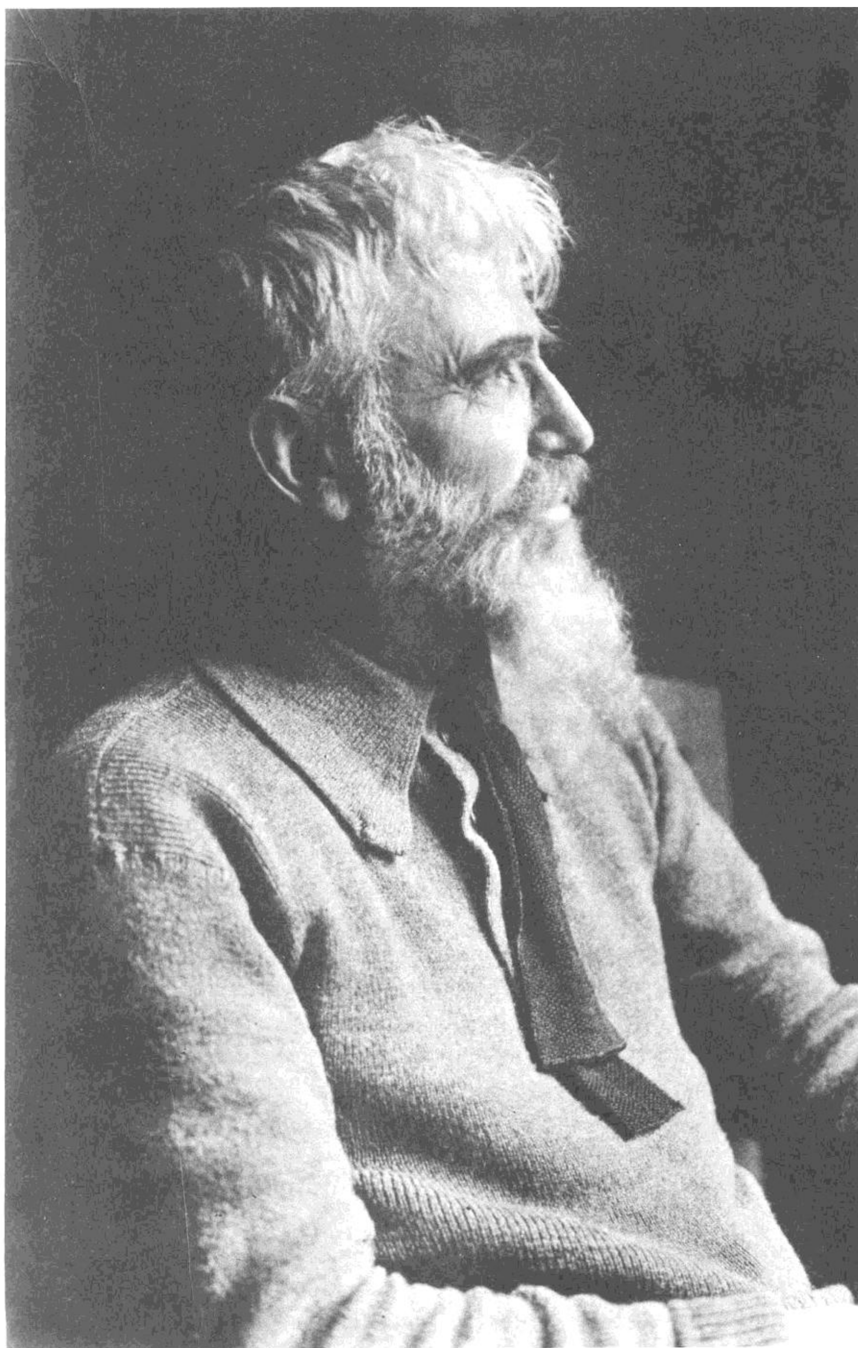


Fig. 15 – Foto de Adolphe Appia c. 1928



Fig. 16 – Espectáculo *La Fête de Juin*, 1914, enc. F. Gémier, música de Dalcroze

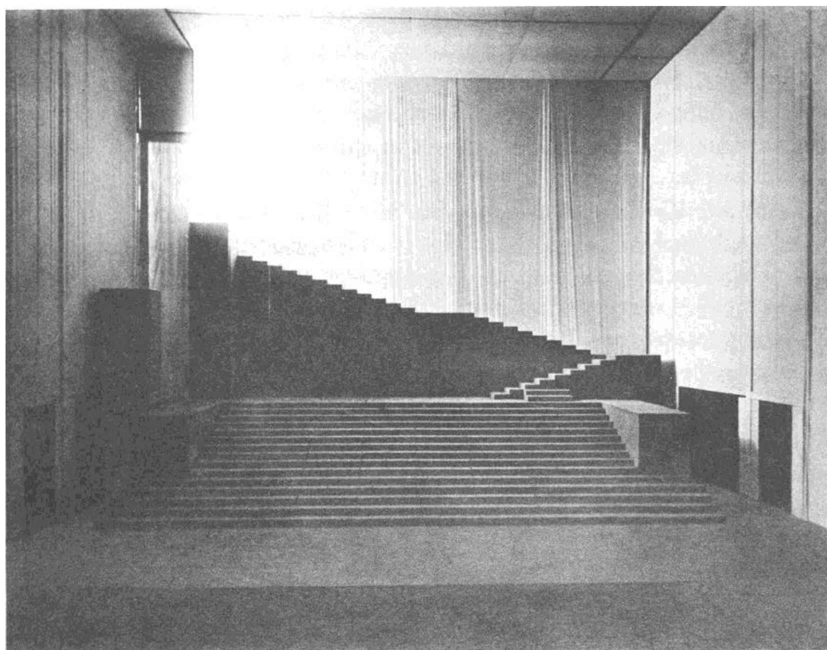


Fig. 17 – Cenário para *Orpheus und Euridice* de Glück, 1912

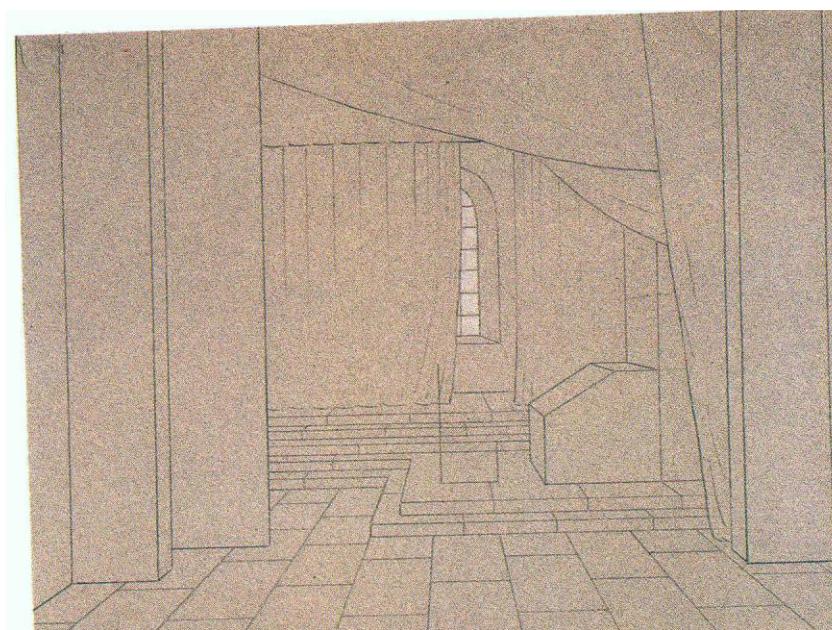


Fig. 18 – Desenho de cenário para *Faust* de Glücker, 1927

CRONOLOGIA

1862 Nasce em Genève, Suíça.

Estuda música em várias cidades da Suíça, Alemanha e em Paris, o que o leva a interessar-se pelas óperas de Wagner, a que assiste, em Bayreuth.

1891-92 Começa a escrever ensaios e a desenhar cenários com vista a reformar a encenação daqueles dramas musicais.

1895 Publica *La Mise en Scène du Drame Wagnérien*.

1899 Publica *La Musique et la Mise-en-scène* (em tradução alemã, em Munique, editado por Hugo Bruckmann).

1906 Descobre a “ginástica rítmica” do compositor suiço Émile Jaques-Dalcroze (Appia já em 1895 escrevera sobre a necessidade de “uma «ginástica musical» para conduzir o actor para as durações e dimensões da música”), com o qual estabelece uma longa e fecunda colaboração, tornando-se seu amigo e conselheiro.

1909-1910 Desenha, para o Institut Dalcroze (sito em Hellerau, Alemanha, desde 1911), designado pejorativamente pelos jornais alemães, no tempo da guerra de 1914-18, por “o Bayreuth das pernas”, uma série de “espaços rítmicos” (constituídos por volumes horizontais e verticais, escadas, planos elevados e inclinados sobre os quais jogam zonas de sombra e luz).

1912 Escreve o artigo “La gymnastique rythmique et le théâtre“.

1912-1913 Cria os cenários de *Orphée et Euridice* (de Glück) para o Institut de Hellerau, espectáculo que obtém renome europeu. É em 1913 que Claudel dirige, neste mesmo Institut, *L’Annonce faite à Marie*.

1914 Colabora com o Institut na concepção de La *Fête de Juin*, em Genève (espectáculo monumental dirigido por Firmin Gémier), e participa numa exposição internacional de teatro em

Zurique onde se encontra finalmente com Gordon Craig que, desde 1910, desejava conhecê-lo.

1919 Desenha o cenário de *Écho et Narcisse*, ballet-pantomima com música de Dalcroze, em Genève.

1921 Publica *A Obra de Arte Viva* (*L'Oeuvre d'art vivant*) que escreve entre 1916 e 1920.

1923 Assina os cenários e a encenação de *Tristan et Isolde*, no *Scala* de Milão.

1924 Assina os cenários e a encenação de *L'Or du Rhin*, no teatro de Bâle, Suiça.

1925 Concebe os cenários e a encenação de *Walkyrie*, também no teatro de Bâle. Acumula decepções face às dificuldades de aplicar na prática as suas ideias e por isso desiste da encenação. Prossegue a sua obra gráfica orientando-se, agora, para o estudo do texto dramático (*Roi Lear*, *Macbeth*, *Faust*). Publica outros artigos importantes em revistas e deixa, no seu espólio, muitos inéditos.

1922-1927 Participa em três exposições internacionais: Amsterdão e Londres; Magdebourg, o que muito contribui para dar a conhecer as suas ideias. Em 1927, publica "Curriculum Vitae d'Adolphe Appia par lui-même".

1928 Morre, solitário como vivera, em Nyon.